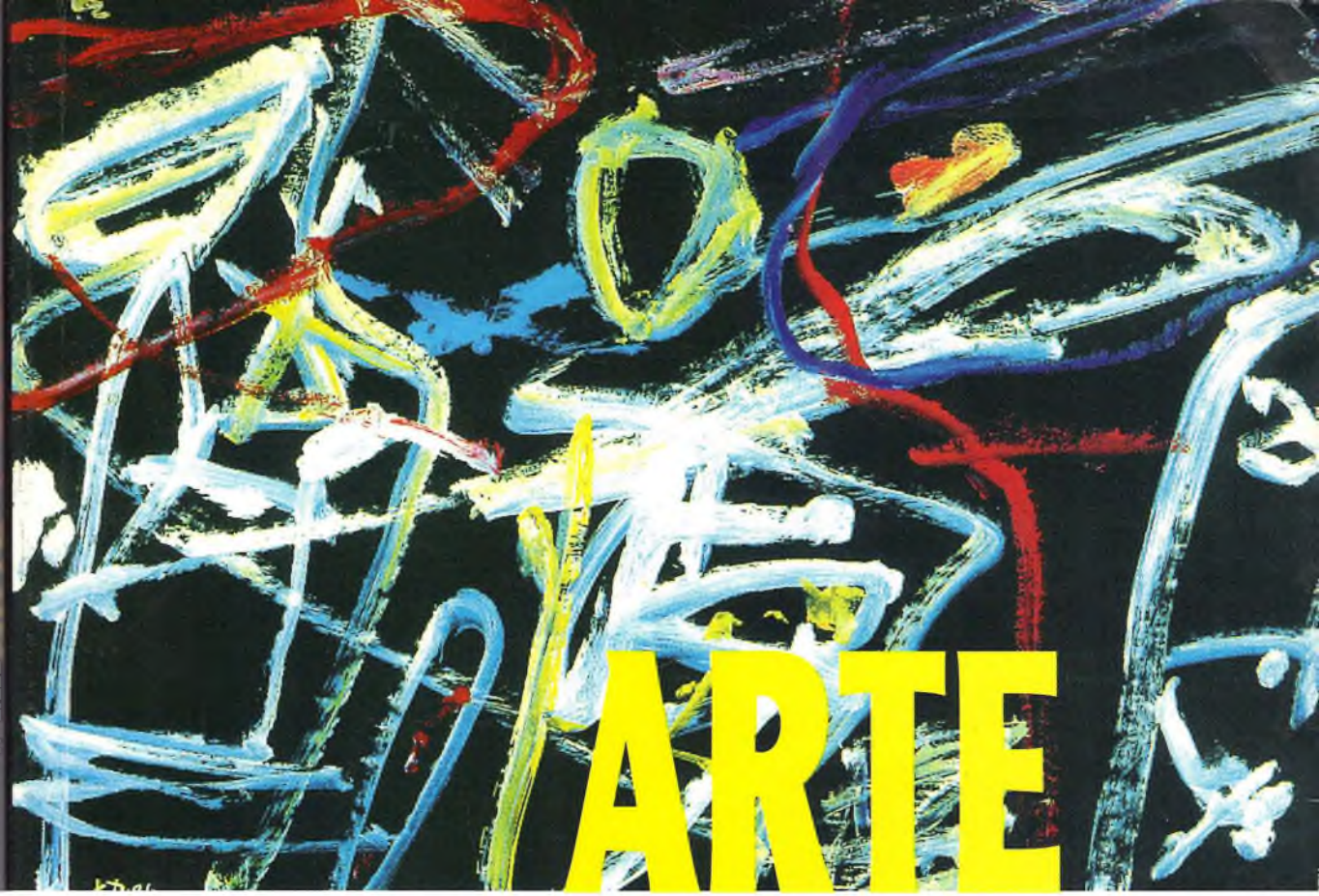


ARTE Y LOCURA

María Cristina Melgar - Eugenio López de Gomara
Roberto Doria Medina Eguía

LUMEN/TERCER/MILENIO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

María Cristina Melgar - Eugenio López de Gomara - Roberto Doria Medina Eguía 7

CAPÍTULO 1
Magia, mito, albores del arte y locura
Roberto Doria Medina Eguia 11

CAPÍTULO 2
La pasión por el arte en cuatro artistas psicóticos
Eugenio López de Gomara - María Cristina Melgar 27

CAPÍTULO 3
Arte brut-Arte psicótico
María Cristina Melgar - Eugenio López de Gomara 53

CAPÍTULO 4
Lo representable-Lo irrepresentable
María Cristina Melgar 75

CAPÍTULO 5
Caravaggio. Violencia y arte
Roberto Dora Medina Eguía 89

CAPÍTULO 6
Duelo, pasión y sacrificio en el recorrido estético de Van Gogh
María Cristina Melgar 111

CAPÍTULO 7
Carpaccio. Melancolía. Conflicto temporal. La imposible coherencia de lo disímil
María Cristina Melgar - Eugenio López de Gomara 141

INTRODUCCIÓN

En este libro pretendemos profundizar en la contradictoria relación entre arte y locura. A la idea romántica de que la locura favorece la creación se le suele oponer la idea de que los trastornos mentales la imposibilitan. A la experiencia clínica de que el arte cumple una función terapéutica se le puede oponer la idea de que la creación puede enfermar, enloquecer y aun matar. El concepto metapsicológico de que el arte es un producto singular de la sublimación de las pulsiones y de la idealización del objeto debió ser confrontado, después de *Más allá del principio de placer*, con la idea de que es el trauma, la pulsión de muerte, el corte en la organización simbólica lo que despierta la fantasmagorización artística y el deseo consciente de adquirir la técnica adecuada para darle figuración a lo más inaccesible de la vida onírica.

Consideramos estas cuestiones en los capítulos que van desplegando y desarrollando nuestro pensamiento sobre la función que tiene la locura en el arte. Tratamos de que las ideas fuesen lo suficientemente ordenadas y que, a la vez, dejaran los temas no saturados ni cerrados.

Desde sus inicios, el psicoanálisis notó que el arte es un terreno fecundo que permite mirar en cuestiones muy difícilmente representables. En esta dirección, buscamos en la exploración del arte alguna respuesta a nuevos interrogantes de la teoría y de la clínica o a antiguos problemas, algunos ya planteados y todavía no resueltos.

Cuando el psicoanalista ingresa en el terreno de la negatividad, reinado de la pulsión de muerte, cuando recurre a una construcción para narrar una historia faltante y levantar la des-

mentida, cuando debe interpretar la estructura narcisista escindida, cuando siente el intraducible dolor que subyace en la melancolía, suele comprobar que, en el plano de la realización estética, el arte da ciertas respuestas a las dificultades de la ciencia. La experiencia psicoanalítica con el arte revela, una y otra vez, que lo silenciado en la imagen, lo indecible en el código visual, tiene una específica vigencia en el fantasma erótico, narcisista o tanático movilizado por el impacto estético, y que lo invisible y enigmático en la obra puede ser lo más atrapante.

Dentro de este amplio panorama, uno de los problemas que hace años ocupa nuestro interés es la relación entre el arte y la locura. No intentamos elaborar teorías del arte sino estudiar los componentes locos que hay en el trabajo de creación, cuando conduce a darle existencia en el exterior a algo interior fantástico y desconocido. Tampoco especulamos sobre si el arte se inspira o se nutre de la locura y descartamos la superchería, no verdadera y hasta grotesca, de que los artistas son locos.

Las ideas que empleamos son producto de un proceso teórico interno en el que están incluidas distintas teorizaciones, nuestras experiencias en la clínica psicoanalítica y psiquiátrica y en la investigación del arte. Nos referimos especialmente a los elementos de la locura: mecanismos, pulsiones, estructuras, traumas e irrepresentables que están en el fundamento bullente, desordenado, caótico, de esa "nueva realidad" que es la obra de arte.

En "La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis", Freud consideró que la formación delirante era una nueva creación, una expresión de la rebelión del Ello contra el mundo exterior. El sentimiento de lo maravilloso y lo horrendo que caracteriza la experiencia delirante originaria es corolario de este triunfo del Ello. A ella retorna, una y otra vez, el artista psicótico. Creemos que la sugerente "nueva realidad" freudiana sigue siendo una noción valiosa no sólo para pensar en el *art brut* o en el arte psicótico, sino también porque la gran obra de arte es una nueva realidad. Consideramos que la rebelión del Ello, siempre reveladora de su capacidad creadora, además de ser expresión de un conflicto intersistémico, es la expresión del de-

safío emprendido por el Yo contra el impacto de las identificaciones que lo constituyeron, instalando los cautiverios del sujeto, no sólo sus grandezas. La libertad para ser y hacer, y la interminable tarea de deconstruir y reconstruir el cuerpo y el mundo que vemos en el arte, muestran el juego de las pulsiones eróticas y de muerte por cuyos intersticios camina la locura que repite lo escindido y que a la vez reabre lo novedoso, lo que nunca fue experiencia.

Foucault escribió que, cuando la ciencia comenzó su "largo monólogo con la razón acerca de la locura", se dejó de oír la voz de la locura. Razón y locura se contradicen. No obstante, las artes, las ciencias y las tecnologías suelen revelar que las distancias son menos largas y las barreras más flexibles. ¿Acaso Goya no llamó al grabado que debía encabezar sus caprichos "Los sueños de la razón producen monstruos"? La sinrazón de la razón y la verdad de la locura no se le escaparon al hombre en ninguna época de su historia.

La temible y penosa locura ingresa en el psicoanálisis no sólo como psicopatología. Hoy podemos admitir cuánto de locura hay en la base del sensato criterio de realidad, cuánto de locura hay en el fundamento de la constitución psíquica cuando el deseo de otro ingresa en la estructura y cuánto de locura hay en el desorden universal de la repetición.

El psicoanálisis contemporáneo escucha con más atención las voces de la locura que habitan sin ser palabras en los enigmas indecibles que atraviesan el deseo, mira en el hambre de representación de la pulsión y en sus gérmenes ideativos, y se encuentra con la pulsión de muerte, con la nada de la negatividad y con la historia faltante de la desmentida. El "ombligo del sueño" de los misterios freudianos pierde algo de su reserva. Como antes el recuerdo olvidado de las neurosis —el inconsciente secreto de la represión—, hoy buscan *status* semiótico: el Yo escindido de la estructura narcisista, el inconsciente de la fragmentación psicótica, lo silenciado de la transmisión transgeneracional, lo enigmático de la seducción, los misterios del duelo, la transferencia de impulsos. Lo no representado y los irrepresentables ingresan al campo clínico, interrogan a las teorías y, cada vez más, se hace participar a estos elementos locos en la pasión humana por crear.

El arte siempre encaró, en un intento de mirar lo que no se puede ver, una recuperación de lo real. Con notable clarividencia y sin encubrir el horror de lo siniestro, Bacon parece mostrar la llamada de la carne dolorida enajenada por la cultura. Podríamos interpretarla como la restitución en la obra del grito salvaje de la carne. La "cosa" freudiana atraviesa el cuerpo retorcido, dislocado, fuera de sí en la iluminada y lúcida aprehensión estética que tuvo el artista de la conciencia no acabada que percibe el desgarro en el ser, el malestar en la vida, lo que está perdido y es melancólicamente anhelado. El desaforado cuerpo quizá exprese aquel desorden de la forma, aquella revuelta de los sentidos, aquella descomposición de los sistemas que los griegos llamaban locura.

El debate se hunde en las historias de los pueblos. Para los griegos, el *daimon* de la locura era inhumano, salvaje, cruel, devastador, sacaba del hogar seguro y tranquilizador. Atravesaba la tragedia que es locura, consecuencia de la locura y final de la locura. Las Erinias, dáimones horrendos y voraces que sostienen a los personajes de la escena y luego, como a Orestes, los devoran, eran las cantoras danzantes cuya música estremecía y enloquecía. La danza orgiástica de Dionisios, expresión de violencia, de desenfreno de los instintos y de ruptura del orden social, era equivalente a la locura. Como la otra cara de Jano, el furor dionisíaco ritualizaba y ordenaba en el mito ese movimiento desordenado que hay en el interior de la locura, haciendo entrar el caos inicial en la renovación de la vida. Una benéfica locura que le da bienvenida a la ruptura de la parálisis que produce el símbolo en la cultura cuando, por repetido, se hace equivalente a lo simbolizado. Una tanática locura que condena a la repetición del desorden, en el deseo de progreso de la cultura.

Las construcciones que hemos realizado intentan descubrir en la exploración del arte el punto de inflexión en que la locura no es psicosis, sino de una de las formas en que el hombre le da vida y desenlace a una historia todavía desconocida, perdida o incognoscible.

Los autores

El arte siempre encaró, en un intento de mirar lo que no se puede ver, una recuperación de lo real. Con notable clarividencia y sin encubrir el horror de lo siniestro, Bacon parece mostrar la llamada de la carne dolorida enajenada por la cultura. Podríamos interpretarla como la restitución en la obra del grito salvaje de la carne. La "cosa" freudiana atraviesa el cuerpo retorcido, dislocado, fuera de sí en la iluminada y lúcida aprehensión estética que tuvo el artista de la conciencia no acabada que percibe el desgarro en el ser, el malestar en la vida, lo que está perdido y es melancólicamente anhelado. El desaforado cuerpo quizá exprese aquel desorden de la forma, aquella revuelta de los sentidos, aquella descomposición de los sistemas que los griegos llamaban locura.

El debate se hunde en las historias de los pueblos. Para los griegos, el *daimon* de la locura era inhumano, salvaje, cruel, devastador, sacaba del hogar seguro y tranquilizador. Atravesaba la tragedia que es locura, consecuencia de la locura y final de la locura. Las Erinias, dáimones horrendos y voraces que sostienen a los personajes de la escena y luego, como a Orestes, los devoran, eran las cantoras danzantes cuya música estremecía y enloquecía. La danza orgiástica de Dionisios, expresión de violencia, de desenfreno de los instintos y de ruptura del orden social, era equivalente a la locura. Como la otra cara de Jano, el furor dionisíaco ritualizaba y ordenaba en el mito *ese movimiento desordenado que hay en el interior de la locura, haciendo entrar el caos inicial en la renovación de la* vida. Una benéfica locura que le da bienvenida a la ruptura de la parálisis que produce el símbolo en la cultura cuando, por repetido, se hace equivalente a lo simbolizado. Una tanática locura que condena a la repetición del desorden, en el deseo de progreso de la cultura.

Las construcciones que hemos realizado intentan descubrir en la exploración del arte el punto de inflexión en que la locura no es psicosis, sino de una de las formas en que el hombre le da vida y desenlace a una historia todavía desconocida, perdida o incognoscible.

Los autores

CAPÍTULO 1

MAGIA, MITO, ALBORES DEL ARTE Y LOCURA

Roberto Doria Medina Eguía

Intentar cambios en la naturaleza circundante y penetrar en el misterio que la envuelve es propio, muy propio del hombre, quizá lo que lo define como tal. Un aceptar su condición... eludiéndola. Una tendencia primaria de defensa y adaptación.

Estas componendas... adaptaciones que también son transgresiones y desafíos tienen por meta ordenar el caos, apaciguar las fuerzas desvastadoras. Según un sentido psicoanalítico, enfrentar el conflicto o evitarlo, por lo común en un arreglo o transacción.

Había que conseguir a toda costa apariencias, significados y dimensiones más benignos, tolerables y manejables por la persona (yo, *self*). Y la persona, las personas io lograron. Lo lograron de distinta manera, a lo largo de distintas épocas históricas.

Para tener un mejor conocimiento y claridad de un proceso como el que nos ocupa, es necesario remitirse a los albores de la humanidad. El hombre debió enfrentar lo hostil de la natura-

leza, sus inmensos y tremendos poderes, su orden cíclico, sus desastres imprevistos y abrumadores. Vislumbró que no podía gobernarla, que era casi impotente ante sus misterios. Y, para mayor desasosiego, supo desde entonces que la muerte lo espera tarde o temprano, mientras las propias pulsiones y las incipientes e intensas emociones lo acicatean desde adentro. Frente a tales peligros, incertidumbres y profundas incógnitas, el hombre recurre a su función imaginativa y arma un dispositivo de transformación fantástica de su entorno, al que reemplaza mediante proyecciones de su mundo interno. Obtiene así nuevas versiones tranquilizadoras y escapa por la vía imaginativa a las furias y los enigmas de la naturaleza. Mitiga su angustia de desvalimiento ante lo desconocido, el sin sentido, la destrucción y la muerte.

Pasó el tiempo. El hombre alcanzó el Logos y el Verbo. Paulatinamente se fueron estableciendo los postulados de la ciencia, pero otras orientaciones se esconden aún en las intimidades del pensamiento racional y lógico moderno.

La cosmovisión mágica fue la primera. Con ritos, ceremonias, encantamientos, el hombre intentó adueñarse de lo arcano. Y creó un mundo imaginario, más allá de la realidad visible, pero tan imponente como ella. Lo habitan seres poderosos, que deciden nuestro bien y nuestro mal. Es posible comunicarse con ellos, convocarlos, para pedir ayuda o rechazar sus maleficios. También objetos tienen poderes propios: amuletos, talismanes. La magia busca un ordenamiento para el caos del mundo. Confía en el sincretismo de hombre y cosmos. En su acción transmutadora de la realidad, recurre a nociones tales como las de fetiche, tabú, encarnación, maná, simpatía, pero sobre todo recurre a lo analógico. La magia trata de manipular y gobernar las furias de la naturaleza, lo mismo que las desventuras y la triste condición de inermidad del hombre. Para escapar a los misterios de la realidad, no hace sino establecer nuevos ámbitos de misterio.

Según Frazer, la magia tiene dos principios. Por el de similitud, "lo semejante produce lo semejante" o, dicho de otra manera, "consecuencias y causas se asemejan". Por el de contacto o contagio, las cosas que alguna vez estuvieron en contacto ac-

túan en forma recíproca, aun a distancia, cuando ya no existe ningún contacto físico entre ellas.

El lingüista Roman Jacobson, desde su concepto de estructura bipolar del lenguaje, advierte en la magia la misma relación que entre los signos lingüísticos: a) de semejanza o metafórica y b) de contigüidad o metonímica. La magia homeopática operaría con un mecanismo similar a la metáfora y la magia concomitante por uno similar a la metominia.

Después de la mágica, viene la cosmovisión mítica. El hombre trata entonces de desentrañar los secretos de la naturaleza, de aclararlos, de llegar a una explicación. De que lo inquieten menos. El mito es una primera explicación, un esbozo de ciencia. Con este propósito crea una dimensión divina paralela a la realidad, e inaccesible a las vivencias humanas corrientes; originada en un remoto pasado, perdido con el transcurrir del tiempo y sin un espacio concreto. recurre para concebir esta nueva dimensión a mecanismos de idealización y sacralización de hechos notables y personajes de excepción. Morarán en ella deidades: dioses y héroes. Personajes de extraordinarios y fabulosos relatos, en los que profundas y divinas fantasías se encarnan con algo de realidad.

Los mitos se transmiten a través de la tradición oral. Llevan consigo acercamiento gnóstico y modelos de vida. Ofrecen al hombre seguridad y guía, al dar respuesta a sus cuestionamientos en torno de la realidad y la naturaleza. Le dan al hombre un sentido de realidad... a través de otra realidad de orden suprasensible y venerable. No tienen rigor dogmático, sólo demandan credibilidad. Los modifican el transcurrir de las generaciones y las vicisitudes de la tradición oral.

La cosmovisión de la realidad y la naturaleza a través del arte ocupa un lugar señero en esta problemática. Toda obra de arte implica una sustitución de la percepción corriente, una infidelidad para con ella, por más que el artista se diga realista e intente su exacta reproducción. Es producto de la subjetividad. Lo artístico desviste a la realidad. Despoja a la naturaleza de su realidad. La realidad se vuelve apariencia y se transforma en algo parecido pero diferente, no importa si el artista busca esca-

En su lenta evolución, el habitante prehistórico va dejando esta manera de concebir el arte a través de la cosmovisión mágica y se insinúa en su mente una nueva dimensión: la mítica. Es que comienza a roturar la tierra y a criar ganado.

Los fenómenos de la naturaleza cobran una nueva significación al relacionarlos con su incipiente agricultura. Lluvia, granizo, sequía, inundaciones representan ahora, más que temidos peligros o misterios por aclarar, factores determinantes para sus cosechas. La agricultura y el pastoreo hacen que el hombre adopte el sedentarismo y cambie. La tierra y su fertilidad pasan a ser su preocupación. Sagrados y divinos son, ahora, los dones y las calamidades de la naturaleza. Dioses buenos, los que protegen cosechas y ganados; los que se oponen, malos. Los conciben a semejanza de lo humano. De ellos se narran fabulosas aventuras y se los viste con enormes atributos. Personaje y relato hacen el mito. En un principio, son ídolos femeninos que encarnan poderosas fuerzas generatrices de la Tierra.

Aparecen figuraciones de la "Madre Tierra", en todas las mitologías. Para venerarla, se crean reproducciones en forma de estatuillas, bajos relieves, decoraciones... sobre piedra, hueso, madera o en piezas de cerámica, su reciente conquista. Lucen con enormes y toscas caderas, símbolo de la fecundidad. El modelo de la "Gran Madre" prevalece, pero no es único y se reparte entre muchas otras divinidades. En todas las épocas, la mitología ha motivado e inducido al arte. Brindó personajes y argumentos a la escultura, la pintura, la música, la danza, el teatro. Después de los remotos tiempos, en bellas conjunciones, griegos y romanos enlazaron mito y arte, fundando el estilo clásico en la soberbia estatuaria de los mármoles y la magnificencia de los frescos. Volvieron los mitos con inspiración renovada en el Renacimiento, y aún aparecen en épocas bastantes recientes. Los mitos sirvieron desde la ficción al arte como mensajeros de la dramática humana, alejándola de la estricta realidad.

Cuando la locura ingresa en los campos del arte, consigo lleva desgarros del alma. Ruedan delirantes fantasías, formadas por dudas, miedo, pesar, angustia, dolor... Universos insólitos

de extraña originalidad se despliegan en poco comunes líneas, trazos, formas y colores. Absurdas esculturas. Violentas e imprecisas manchas. Exóticas y desprorcionadas figuras. Emergen antiguos mitos personales de refugios narcisistas, accionares mágicos que intentan devolver seguridad, despertares de deseos de la mente temprana. En rigor, el llamado arte psicótico no es tal, sino una "imaginería"... las imágenes de la locura. Como el delirio y la alucinación son restituciones para rellenar los agujeros de la realidad y la vida. Las "imaginerias" psicoticas producen en el observador un raro impacto de extraña belleza.

Locura y arte. Creación, imágenes y mundo psicótico. Misterios que desde siempre despertaron el asombro y la curiosidad. Poderosos atractivos del ser humano. Deseo de develar en cada uno de ellos sus secretos y enigmas que se esconden en las capas más visibles y oscuras de la mente. Al unirse la locura al arte y la creación, crecen las expectativas, pero se complican y se dificultan estos ignotos campos... se tornan en problemas casi insolubles, entrando al pensar por caminos aporéticos. El psicoanálisis con su doctrina de profundidades intenta disipar los misterios y secretos, llegar al fondo de la locura y del arte.

¿Quién que haya transitado por manicomios y salas de hospitales psiquiátricos no se ha quedado sorprendido y maravillado por los dibujos, pinturas, frescos y *graffiti* extraños, espontáneos *collages*, estrambóticos y absurdos objetos realizados por los enfermos psicóticos? Muestran en su producción una expresión peculiar de la locura. Este quehacer del enfermo psíquico crea un ambiente de una lógica-ilógica, de una estética-antiestética, donde la unidad se resiente para dar paso a lo vario y extraño. Estas muestras de arte-loco, como se lo podría llamar, se encuentran diseminadas por todas partes. Lo portan los enfermos en sus clásicas bolsas manicomiales donde guardan su último tesoro de privacidad, como decoración en sus fijos lugares de estar y también en el adorno de sus vestimentas. Se pueden complementar o ensanchar o jerarquizar estas manifestaciones, cuando alguno de los internados llega hasta el lienzo, hasta las pinturas con pasteles, lápices de color, u óleo, hasta los caballetes; mediante alguna

ayuda externa o en talleres de libre expresión, es cuando despliegan su quehacer y "saber" artístico con su estilo impregnado de su psicopatología.

Variado, muy variado el material que utiliza el enfermo. Lo encuentra a su alrededor: hojas o pedazos de diarios y revistas, cuadernos, trozos de madera, yeso o jabón, primitiva alfarería de barro, latas achatadas, cajas de cartón o de fósforos, retazos de géneros, hilos o piolines de colores, botones... los trazos son hechos con carbón o tiza; los recortes, con viejas tijeras o cuchillos fabricados por ellos mismos... Todo sirve para ser convertido en obras de la imaginación psicótica.

El enfermo grave de la mente posee como un afán, una necesidad de realizar una actividad imaginativa y fantástica, de crear dentro de su mundo patético, de plasmar formas, de efectuar una actividad parecida al artista. Brotan desde su mente aguerridos colores, figuras sin sentido, o de muy poca dimensión de lo real. Son como imaginerías que se tejen a la par de delirios, alucinaciones, manierismos, bizarrerías... Esta producción atrae y fascina, y a veces cobra belleza, o adquiere, por lo menos, cierta gracia. Es como un extraño y misterioso regalo perceptivo y un atractivo para la contemplación. Frente a este universo de expresión psicótica, surgen múltiples interrogantes de difíciles respuestas que alcanzan a lo primitivo.

Recordemos que para el psicoanálisis toda la conducta del ser humano depende del inconsciente dinámico. Que síntomas, rasgos de carácter, sueños, ensoñaciones, mitos, ritos mágicos... y, por ende, las expresiones artísticas provienen del inconsciente y son manifestaciones de un conflicto que se resuelve mediante transacciones y sustituciones.

La esencia de estas transformaciones descansa sobre la metáfora o traslación. En los terrenos del arte dos objetos, cosas, ideas o percepciones enlazan alguna semejanza, superficial o profunda, para poder expresar a través de alguna de ellas un incremento de belleza, mayor vehemencia o más realce. En los ámbitos del mito, la magia y la locura, la transformación trata de una huida de la realidad hacia la imposición de una nueva "realidad" y se da entre semejanzas de contenidos, intenciones y propósitos... Recrear lo desconocido, misterioso y lo que entra-

ña peligro dentro de otras dimensiones, es regido por el orden estético, para el arte.

Así, como hemos visto, desde el inicio de la historia del hombre han marchado entrelazados la magia, el mito, la locura y el arte con un mismo interés: el de dotar a la naturaleza de un nuevo sentido e interpretación. La metáfora y la sucesión de metáforas, la alegoría, son logro y procedimiento de la creación fantástica. Juego de fantasía y realidad, conjunción entre realidades, exterior y psíquica, coincidencia profunda que supera la simple semejanza. Manifestar lo bello, lo sagrado o divino, el encantamiento y la relación con un mundo invisible, es imposible sin metaforizar.

BIBLIOGRAFÍA

Adam, L. (1947): *Arte primitivo*, Santiago, Lautaro.

Arieti, S. (1976): *Creativity*, Nueva York, Basic Books.

Callois, R. (1988): *El mito y el hombre*, México, FCE.

Campbell, J. (1959): *El héroe de las mil caras*, México, FCE.

———— (1969): *Las máscaras de Dios*, Madrid, Alianza.

———— (1991): *El poder del mito*, Buenos Aires, Emecé.

Daxelmüller, C. (1993): *Historia de la magia*, Barcelona, Herder.

Delgado, M. (1992): *La Magia*, Madrid, Montesinos.

Detiene, M., *La invención de la mitología*, Madrid, Península.

Dorfles, G. (1970): *Estética del mito*, Buenos Aires, Tiempo Nuevo.

Doria Medina Eguía R. (1992): "Estética, realidad y arte prehispánico", en *EOS*, 2.

———————— (1996a): *Arte y locura*, Libro de la Comisión de Cultura, Asociación Psicoanalítica Argentina.

———————— (1996b): *Mito y arte*, IV Simposio Internacional Sobre Mitos.

———————— (1996c): *Amerindia. Fantasía, mito y arte*, Buenos Aires, Lumen.

Duch, Ll. (1998): Mito, interpretación y cultura, Barcelona, Herder.

Eliade, M. (1971): *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé.

———— (1974): *Imágenes y símbolos*, Madrid,Taurus.

———— (1981): *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama.

———— (1983): *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor.

Frazer, J. G. (1956): *La rama dorada*, México, FCE.

Freud, S.: *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu.

García Gual C. (1989): *La mitología*, Madrid, Montesinos.

Jame, C. (1999): *Mito*, Buenos Aires, Paidós.

Jensen, A. E., *Mitos y culto entre pueblos primitivos*, México, FCE.

Jesi, F. (1976): *Mito*, Barcelona, Labor.

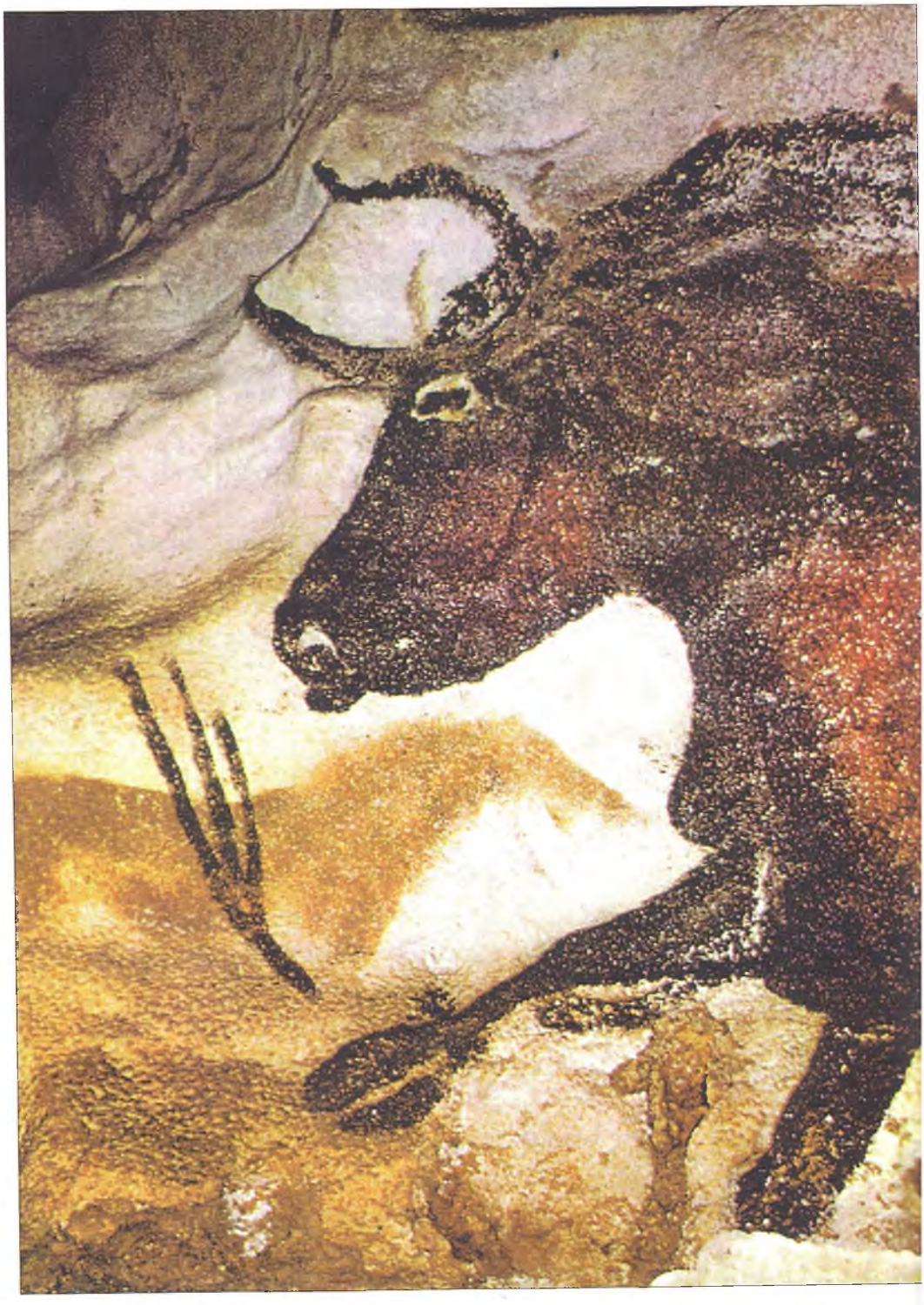
Kirk, G. S. (1970): *El mito*, Buenos Aires, Paidós.

Kolkowski, L. (1980): *La presencia del mito*, Buenos Aires, Amorrortu.

Lehman, L. A. (1984): *Símbolos, artes, y creencias*, Madrid, Istmo.

Levy-Strauss, C. (1971): *Mitológicas*, México, FCE.

———————— (1979): *Antropología estructural*, México, Siglo XXI.
———————— (1982): *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Eudeba.
Lurker, M. (1992): *El mensaje de los símbolos*, Barcelona, Herder.
May, R. (1992): *La necesidad del mito*, Buenos Aires, Paidós.
Oliveras,E. (1993): *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Almagesto.
Rivaro, J. (1986): *Perspectivas sobre la metáfora*, Santiago, Universitaria.
Romero Brest, J. (1988): *La Estética o lo estético*, Buenos Aires, Rosemberg.
———————— (1992): *Qué es una obra de arte*, Buenos Aires, Emecé.
Rony, J. A. (1962): *La magia*, Buenos Aires, Eudeba.
Rothernberg, A. (1990): *Creativity and Madnes*, Chicago, J. Hopkins.
Salvat (1990): *Arte primitivo*, Barcelona, Salvat.
Schutt, J. C. (1988): *Historia de las supersticiones*, Madrid, Crítica.
Trevi, M. (1996): *La metáfora del símbolo*, Barcelona, Anthopos.
Vianu, T. (1971): *Los problemas de la metáfora*, Buenos Aires, Eudeba.



Arte mágico: **pintura rupestre (Francia; fragmento).**

Arte totémico-mítico: **culto a la llama, cultura "wancarani" (Machacamarca, Bolivia, siglo XIII a. C.; piedra).**

Arte mítico: **Venus prehistórica. Piedra y pintura ocre (Francia).**

Producción artística psicótica: **arcilla (colección del autor).**

CAPÍTULO 2

LA PASIÓN POR EL ARTE EN CUATRO ARTISTAS PSICÓTICOS

Eugenio López de Gomara - María Cristina Melgar

La locura por el arte

Al término "locura" pueden atribuírsele distintos significados: pasión, pulsión, deseo, necesidad, fuerza indomable del instinto que oscurece la razón y la conciencia, intensidad salvaje del afecto. En sentido figurado, es frenesí de vida, padecimiento y dolor. También es psicosis en su acepción clínica.

La irracionalidad que afecta al sujeto y al objeto del arte, la singularidad de lo Inconsciente y sus transposiciones estéticas le dan presencia única y original a la obra de arte. En los aspectos formales de las artes visuales —volumen, profundidades y planos, color y claroscuro, imagen y vacío, espacio y tiempo, organizaciones geométricas y abstracciones—, es donde el arte denota más radicalmente su fuerza creadora. En estos ámbitos, la pasión no se revela como exceso sino como tensión y renovación estética.

Es sabido que Paolo Ucello sentía tal pasión por investigar la perspectiva, que dejaba de lado cualquier otra necesidad y placer. Sus batallas fantasmales dan la perspectiva de la lucha

que entabla el creador en su interioridad. Están lejos de ser un estallido pasional. Muestran cómo el artista organizaba cuidadosamente todos sus hallazgos, percepciones y abstracciones en torno a un nuevo sentido estético. Como Piero della Francesca, Ucello era geómetra, matemático, sabía de pesas y medidas, de construcciones arquitectónicas, y tanto conocimiento fue puesto al servicio de su pasión creadora. Su "locura" por la perspectiva le hizo ver lo abierto, las infinitas posibilidades estéticas que irrumpían en una época llena de originalidades. Ucello pintó en la perspectiva la profundidad de los nuevos ideales que impactaban estéticamente al hombre del Renacimiento. Al hacerlo, pintó la interioridad que se estaba estructurando y que difería de la del Medioevo y de la Antigüedad. Sus batallas hacen reflexionar sobre la lucha interior que irrumpe en el alma humana cuando algo nace y se instala con la fuerza poderosa de lo nuevo y algo empieza a ocultarse, a transformarse en fantasma nostálgico.

Cada texto visual, cada código renovador es un fragmento de vida, un trozo de la historia individual y de la comunidad, y es una teoría pintada del arte. Toda gran obra habla de sí misma. Pero el arte es un modo de representación que está siempre por delante de cualquier realidad psíquica desdoblada y proyectada. Es un modo de representación capaz de contener lo no representado, transformando la percepción del mundo y del propio ser. Siendo un nuevo discurso sobre la interioridad, resulta que uno de sus efectos sobre la mente es el de engendrar a su vez nuevos discursos. La locura por el arte es una imposición del ideal, una conquista de territorios inéditos por los que deambula el imaginario "objeto perdido", lo oculto, lo invisible, el deseo nostálgico. Una conquista que no tiene fin. Y esto es válido para las teorías que se ocupan del arte: su impacto, también de orden estético, es generador de nuevos textos, como claramente sucede con los efectos que las teorías tienen sobre la historia del arte y sobre los mismos artistas.

La pasión por el arte, que bien puede llamarse la locura por el arte, tiene una estructura compleja, es una tentación del espíritu que hoy hace de los museos lo que antes hizo de las catedrales. La necesidad subjetiva de la imagen, la atracción de lo oculto y de lo invisible y la fascinación son componentes de la

hermenéutica pasional, de su íntima y secreta estructura. En la obra de genio hay siempre un lugar de misterio en que coinciden. Quien se consagra a su estudio es atraído hasta el punto en que la razón ya no da respuestas, en que los objetos se abisman y pierden sentido. Entonces, el ojo no ve más que la irradiación fascinante de la imagen, pero presiente algo valioso y perdido que transcurre por la obra.

El artista crea algo fuera de lo común, algo que enriquece al mundo, que habla del mundo, que no es ajeno a él. Está inmerso en el paisaje, la ciudad, las gentes y su cultura, y este exterior se labra un camino hacia lo interior, hacia la memoria inconsciente y hacia lo que nunca fue memoria ni representación. A la vez, la obra de arte es una nueva realidad y, como tal, requiere de percepciones externas de imágenes plásticas que den convicción de existencia y convicción de verdad a la construcción que se está creando. La necesidad de lo externo traza un camino desde lo interno hacia la imagen, mientras la capacidad metafórica del inconsciente une lo múltiple y diverso. Una renovada poética se transmuta en experiencia estética visible. Siempre maravilla la fuerza dinámica que surge del juego estético entre lo interno y lo externo, entre la percepción que se hace fantasía y la metáfora inconsciente que se hace obra.

¿Podemos pensar que la locura por el arte que el artista tiene mientras realiza su obra es en algo equiparable a la intensidad con que el psicótico se vuelca en la actividad plástica?

Freud notó que el arte se plantea una tarea que tiene puntos de contacto con la psicosis. El vacío dejado por la retracción libidinal, el distanciamiento del mundo y la ausencia del objeto es ocupado por percepciones que llegan desde el interior. "Una nueva realidad se construye con los espejismos del recuerdo", dice Freud.

Si bien el psicoanálisis diferencia la retracción de la libido al Yo de las psicosis, de la introversión de la libido que acompaña a la sublimación durante la actividad artística, la creación del artista tiene puntos de contacto con aquélla. El corte con lo simbólico que hay en la obra de genio no hace sino revelar la función que tiene del campo de lo negativo en la creación. Pero la respuesta implica siempre una audaz elaboración, lúcida y ra-

cional, de esa fuente traumática, de ese agujero tanático que es el núcleo de lo irrepresentable y el ombligo de la fantasía artística. Una elaboración que sólo en parte puede conducir el yo enajenado.

El incontenible impulso del arte construye algo inédito, diferente del conflicto. El artista profundiza en el campo de lo negativo, en la ausencia, la soledad, lo que no tiene representación psíquica. El vacío adquiere así especial relevancia en el proceso creador, y la originalidad requiere llegar a esa experiencia de lo nocturno en que todo desaparece, a esa "noche obscura del alma" de la poética de san Juan de la Cruz. Es la inquietante pasión del arte por lo negativo, por el más allá freudiano, por los caminos de Tánatos. Claro que no es el fin del mundo del esquema freudiano de la psicosis ni las identificaciones proyectivas intolerables de Klein que buscan ser contenidas en el exterior. Sin embargo, el corte con lo conocido, la visión novedosa del arte, muestra al artista accediendo a la experiencia interior del vacío, al ominoso malestar del trauma, al silencio y la oscuridad de donde surgen nuevas voces.

La pasión por hacer arte tiene que ver con esa "materia" generadora del arte que para Vattimo no es la madre sino la Nada. La pasión por hacer arte parece coincidir con una radical disposición por descubrir y darle representación a lo no representado del Ello, y a darle ficción a lo irrepresentable. Mirando la obra de arte, cobra fuerza en el espíritu el poder estético del vacío y el poder creativo del Ello.

La exploración del proceso creador atrajo a varios artistas contemporáneos, quienes se sumergieron en la profundidad de la experiencia estética tratando de teorizarla. Sus obras e ideas hablan del arte mismo que ellos produjeron. Entre ellos, puede citarse a dos artistas españoles nacidos en las místicas, pensantes, lúcidas tierras de la ruta jacobea: el escultor Jorge Oteiza y el pintor Antoni Tàpies. Oteiza se interesó en crear un código formal para que lo externo y lo interno, lo lleno y lo vacío pudieran expresarse en la escultura. Su estética se inspiró en la experiencia, sentida y pensada, de que los procesos creativos de cambio y transformación se producen en ciclos de "desocupación-ocupación", lo que lo llevó, según sus palabras, a encon-

trarse con un espacio vacío puramente receptivo que lo dejó sin escultura en las manos. Por su lado, Tàpies, cuando se refiere a la investigación plástica de la "ausencia de materia", señala que descubrió "el vacío mismo en el interior de mi cuerpo y todo el universo reencontrándose en ese vacío".

El arte no es, claro está, sólo ausencia de representación o silencio de la memoria. El arte requiere una aceptación de lo irracional y una actitud mental favorecedora de que la fantasía inconsciente produzca una estética. Una actitud favorecedora del hallazgo del surrealista azar objetivo, del encuentro que conmueve los sentidos. Esta actitud coincide con lo que Freud llamó "la necesidad subjetiva de lo fantástico". Son los momentos privilegiados en que el artista mira en lo desconocido, imagina lo oculto y vislumbra lo invisible. Su impacto estético es un acto fundacional, una piedra fundamental, una marca gnómica, la concepción de una verdad artística.

La percepción cognitiva de metáforas poéticas se transforma a su vez en fuente de futuros misterios por revelar, de nuevas representaciones, de un no-representado que adquiere forma. La trabajosa, placentera y angustiante actividad artística se hace intensamente pasional. El encuentro fantástico de lo interno y lo externo despierta algo cercano a ese "*amour fou*" del surrealista André Breton (1937). Una revelación insólita, violenta, irruptiva e imprevista, aunque esperada y trabajada laboriosamente, abre una relación con lo desconocido, irracional y extraño. La imagen atrae, da placer, tiene la carga erótica de la belleza y también la inquietante extrañeza de la representación suelta, inacabada, en búsqueda de conciencia y sentido.

Un cuadro está terminado cuando el autor, o el espectador que lo contempla, o el teórico que lo estudia, han mirado lo que no está en la imagen, cuando se le puede dar representación en la mente a lo que en la obra era ausencia y vacío. La pasión por la obra de arte no cede hasta que se ha visto con la imaginación y el pensamiento lo que el ojo no ve.

Cuando se contempla una obra que fascina, pareciera que no hay nada que revelar sino el resplandor de la pintura. Sin embargo, la fascinación hace presentir, incluso localizar el lugar de lo oculto —el deseo— y el lugar de lo invisible —el objeto

perdido de la completud—. El mito de Orfeo es un mito del arte: es en la oscuridad del mundo subterráneo donde Eurídice, la muerta amada, el objeto perdido, revive para volver a hundirse en la muerte.

Es que el objeto invisible del arte, inspirador de la creación, revive, una y otra vez, en el impacto estético. Siempre que el ojo no lo vea. Se lo puede llamar falo materno, fetiche, pecho materno, membranas fetales. Hacerlo visible, representarlo sería ineficaz para el arte, innecesario, falso. La fuerza de lo invisible radica en el poder de su inaccesibilidad. Es, dicho de otra manera, el encuentro con el "ombligo del sueño", lugar habitado por la pulsión, por el Eros amorfo imposible de ser traducido, pero desde donde se dispara el fantasma. También es el encuentro con la nostalgia, de donde emerge la fuerza del ideal para conquistar lo desconocido del ello. Y es también la atracción por el trauma, por la negatividad más absoluta, por el reencuentro con la ausencia de representación y el vacío, por "el ombligo del sueño" en su costado tanático.

Los otros componentes de la pasión por el arte, los correspondientes a los fantasmas del Edipo y de Narciso, están siempre presentes, ya sea manifiestos u ocultos en la imaginería estética.

La locura por el arte, "el amor loco" del artista, se nutre con la pulsión erótica, la sexualidad y sus figuraciones, con la necesidad de completud y con las oscuridades abismales del más allá. La locura por el arte es una pasión con ingredientes eróticos, narcisistas y tanáticos.

La locura del artista consiste en una dimensión pasional por "hacer", mezcla de expectativas de lo real y lo alquímico que, en el pasado, hicieron pensar en las alas angélicas de un demiurgo inspirador, y que hoy vemos más cercano a la interiorización de esa fantasía que gobierna la creación y que llamamos "hambre de representación" (Green, 1995).

II

Aloïse, Wölfli, Palanc y Luis son cuatro artistas psicóticos que hacen reflexionar sobre las barreras que la psicosis pondría a "la pasión por el arte" o, por el contrario, sobre los elementos de locura que la generan.

Aloïse

La artista psicótica que alumbra con sus cuadros la entrada al Museo de Art Brut de Lausanne (L. 1) pintaba sin cesar en el hospital psiquiátrico donde estuvo encerrada más de 40 años. Pintaba horas y horas, y nadie podía alejarla de esta actividad. Sentía el placer de pintar y había descubierto, ella también, la locura por el arte. Aloïse fue una excepcional colorista: "Es grandioso (decía), son colores soberbios, de una belleza real, el rojo, yo debo obedecer al rojo... es demasiado, mejor una media tinta" (Thevoz, 1981). Para el psiquiatra A. Bader, que estudió su obra, Aloïse obedecía al llamado de los colores, los trataba, los modulaba, y las formas y el dibujo seguían las modulaciones del color. Bader (1976) consideraba que de la pasión delirante del comienzo de su enfermedad nacía el gusto por representar a las grandes amantes trágicas de la historia, con quienes se identificaba en la pintura.

Aloïse nació en Lausanne en 1886, realizó estudios secundarios y de música, y trabajó como gobernanta, primero en Suiza, luego en Leipzig, en Berlín, en Potsdam. Es probable que durante sus viajes conociera circunstancialmente a Guillermo II. En 1918 fue internada en el hospital psiquiátrico de Lausanne con un delirio erotómano, y luego transferida a la Rosière, establecimiento destinado a pacientes crónicos, con el diagnóstico de esquizofrenia. En La Rosière inició el despliegue fantástico de una pintura erótica de fuerte impacto estético. La experiencia artística con la locura y el delirio debió favorecer un despliegue imaginario, una revuelta interior radical y definitiva en esta mujer tímida, llena de escrúpulos y pudores, con reconocidas dificultades afectivas y de comunicación.

La imaginería pictórica de Aloïse se nutría de historias de amor literarias e históricas, empleando como modelos fotogra-

fías de actores, de personajes del teatro y de la ópera, de hombres y mujeres de la época. A. Bader escribió que la identificación con las mujeres que pintaba (Cleopatra, Josefina, la Bella Otero, María Estuardo...) le permitía compensar el dolor por su sexualidad reprimida, en una clara identificación con sus ideas erotómanas. No puede dejar de considerarse esta idea ya que, finalmente, la proyección de los fantasmas del deseo reprimido son los contenidos manifiestos u ocultos del trabajo sublimatorio ofrecidos para la identificación artística con el placer de su ilusoria satisfacción.

Thevoz enfatiza, en cambio, la idea de que en Aloïse los cuadros no proyectan la locura, al menos en forma directa. En coincidencia con Thevoz, pensamos que Aloïse, encerrada en la clínica, viajaba con las mujeres que pintaba como las erotómanas deambulan por las ciudades en busca del enamorado imaginado en el delirio. Migraría por sus representaciones, en un intento de aprehender una metáfora identificatoria de "esa locura del amor loco", que es la erotomanía. Este vagabundeo estético por mujeres míticas y por personajes de la sociedad contemporánea, por objetos intermedios entre los objetos arcaicos y fantasmáticos y los que tienen cierto fundamento material, parecería ser un intento por construir la sexualidad faltante inventando una femineidad espléndida. El vagabundeo sería, desde esta perspectiva, la búsqueda de una metáfora artística de la locura pasional.

Los cuadros de Aloïse, con los rostros en éxtasis, los ojos siempre tapados, artificialmente enceguecidos, los cuerpos distorsionados y los caracteres manieristas, invitan a cuestionar qué hay de locura y qué hay de arte en la pintura de esta inquietante y apacible loca de Lausanne.

En "Pareja con tres medallones" (L. 2), los tres medallones del título son poco llamativos, como si la autora hubiese intentado distraer la atención de otras tres notables escenas incluidas en la pareja central. Arriba, la mujer y el hombre parecen llegar a un acmé sensual. En el centro, una mariposa y una forma circular indefinida, que se agranda en uno de los extremos, sugieren símbolos sexuales de una escena exhibicionista. Quizá se trate de restos inasimilables de una historia secreta de seducción, como aquellas que pueden disparar la sexualidad hacia la locura y

que, en ocasiones, pueden disparar el arte hacia una búsqueda dé respuesta, que dé sentido al sin sentido del vacío que deja un trauma sexual precoz. Finalmente, abajo, una pareja acostada restaura la imagen del amor sexual, con una presencia insólita e inesperada: una bota. Esta representación suelta nos recuerda que el delirio erótico y persecutorio de Aloïse, la forma singular en que se produjo "la restitución" psicótica del deseo, ese deseo cortado y frágil en su vida psíquica presicótica, estuvo ligada a la existencia de Guillermo II, que conmovió las raíces irracionales y desconocidas de una femineidad no lograda.

Es probable que el Káiser encubriese al padre, un hombre brutal y alcohólico por quien tuvo una intensa, pertinaz y sorprendente disposición afectiva, según la descripción de J. Porret-Farrel (1966), la psiquiatra que la trató, la estimuló sin interferir en su pintura y con la que mantuvo una relación casi amistosa.

Es convincente pensar que la pasión por pintar de Aloïse fuera un sostenido intento de construir:

1) el eco de un deseo quebrado por el trauma sexual,

2) el espacio erótico "restituido" fantasmáticamente en los momentos originarios del delirio,

3) respuestas y visiones ante lo incomprensible, inexplicable y enigmático de la sexualidad.

Aloïse se declara ciega cada vez que tapa los ojos de sus personajes. Así se desinteresa del dolor de la "negatividad", del no vivir, no saber, no amar. Identificada artísticamente con sus heroínas, parece defender su mente del seductor violento, del hechicero infantil, del militar heroico, del padre alcohólico. Nos hace pensar que, para liberarse de una locura de amor único y de un vacío afectivo imposible de aceptar, Aloïse fue "una por una" (en un sentido lacaniano) cada una de las femineidades que pintó, negando con ellas lo irrepresentable que había en su sexualidad. Quizá sustituyó y compensó una psicosis persecutoria y erótica con una locura por pintar, con una pasión por darle representación a una femineidad borrada por enigmas irrepresentables y, a la vez, revelando la secreta razón de su "locu-

ra de amor loco". Hizo coincidir, sin el prejuicio de lo razonable, lo que hay de traumático en la sexualidad originaria y lo que hay de transgresor en los fantasmas edípicos del arte.

Podríamos construir la hipótesis de que, al tapar los ojos, Aloïse tuvo una cierta aprehensión estética de la oscuridad más absoluta de la que surgen los fantasmas artísticos. Es decir, una visión estética del trauma temprano que nos condena al malestar de lo incomprensible, tal como lo tratamos en "Lo representable, lo irrepresentable", a la vez que despierta las figuraciones del sexo y del amor.

Si el encierro fue el precio que pagó por esta pasión por representar lo que no podía vivir, y por exorcizar al objeto persecutorio y agresivo de una pasión imposible, también es cierto que el resto del mundo se hace oscuro, incoloro y deprimente para quien encuentra en el arte el espacio donde proyectar un fantasma pasional, el único y privilegiado lugar donde poder hacerlo.

Adolf Wölfli

Este renombrado pintor psicótico fue un esquizofrénico de extrema gravedad y excepcional talento. Produjo una voluminosa obra de notable impacto estético y, cuando sus pinturas inquietantes y ominosas fueron expuestas en el Centro Pompidou de París, el público apreció su originalidad y calidad artística. Las ideas de Foucault, que veía en la esquizofrenia la emergencia de un contenido antropológico y una enunciación del estado del mundo, parecería adquirir expresión visual en las complejidades de sus imágenes.

Wölfli nació en Berna en 1864, tuvo una vida miserable y, cuando enloqueció, se transformó en un extraño humanista de hospicio, delirante y sin estudios. Según sus biógrafos (Morgenthaler, 1921), era hijo de una trabajadora doméstica que solía ejercer la prostitución y de un obrero alcohólico que en ocasiones delinquía. A los 8 años quedó huérfano y se lo destinó a vivir en granjas comunales, donde fue obligado a realizar trabajos que

excedían su edad y le impedían asistir a la escuela, y donde directores infames y brutales lo castigaban e iniciaban en el alcoholismo. En fin, una niñez signada por la miseria y la crueldad del adulto, casi una novela de Dickens. A los 18 años se enamoró de la hija de un campesino vecino, quien cortó indignado toda ilusión de amor futuro. A partir de entonces, deprimido, angustiado, ya psicótico, se lanzó al vagabundeo y al delito, cometió agresiones sexuales contra jóvenes y niñas, quizá identificado con la agresión y la violencia de las personas con quienes vivió y buscando producir en los otros el horror que él experimentó.

Perdido en el autismo, alucinado y delirante, con un pensamiento dislocado, destrozado el lenguaje de la lógica y la comunicación, querellante y violento, fue internado en la clínica psiquiátrica de Waldau en Berna. Durante años vivió encerrado en una celda para psicóticos violentos hasta que, un día de 1899, demolió la puerta y la ventana como para iniciar una fuga que nunca realizó. W. Morgenthaler, el psiquiatra que descubrió el talento y estudió su forma de crear y de pintar, dice, en referencia al episodio: "Lo encontraron al amanecer, frente a esta apertura, rígido y lívido, cubierto de sudor..." El mismo año se puso a pintar, a escribir, a componer música y a interpretar instrumentos confeccionados por él mismo. En un nuevo movimiento de la psicosis, rompió la celda en que encerraba su locura y adquirió otra forma de libertad y una nueva pasión. Los fenómenos clínicos que antecedieron al comienzo de su actividad artística son sugerentes y merecen enlazarse. Quizá, Wölfli había mirado en su abismo.

Wölfli pinta textos con extraños alfabetos, transforma ortografías, intercala tipografías y abecedarios inventados. Cruza los cuadros con pentagramas y notas siguiendo las líneas del dibujo y construye una rara orquestación visual con signos enigmáticos de mensajes indescifrables. Mientras despliega el código de lo imposible, transforma objetos: hay víboras que se convierten en columnas (L. 3), castillos góticos que nacen de ornamentaciones barrocas, esfinges y gárgolas esperpénticas que son centinelas paranoides, ángeles que son habitados por monstruos, etc., etc. Con tan diversos elementos y con rigor teutónico, construye estructuras repetidas que recuerdan los mandalas tibetanos (L. 4).

Sin duda, la pintura ayudaba a organizar mejor su Yo mientras la locura movilizaba los gérmenes creativos del Ello. Y es probable que aquella disposición a romper el encierro psicótico coincidiera con un movimiento regresivo hacia lo más extraño, incomprensible e incomunicable de una historia marcada por el trauma, la orfandad, la miseria y la perversión. En todo caso, le daría en el futuro figuración a lo insensato, gozaría dándoles imagen a fantasías e ideales, y mantendría a raya la persecución.

Wölfli no fue un pintor expresivo dotado de fuerte sensibilidad para el color, como Aloïse o Luis, siempre dispuestos a restituir en la pintura el deseo y el erotismo no vividos. Podría decirse que fue un humanista casi iletrado y un intelectual *brut*, cuyo tema fue el lenguaje: el de lo irracional de la psicosis y el de lo enigmático de lo arcaico.

Desde la perspectiva psicótica, Wölfli pintó una notable metáfora artística de la locura. Desde una perspectiva centrada en la búsqueda de darle sentido al sin sentido, Wölfli transmite el efecto ominoso y traumático de un lenguaje incomprensible, con un sentido perdido o que nunca tuvo sentido. Muestra, entonces, el efecto maravilloso de la fascinación que tapa el abismo que había presentido.

La vida de los artistas psicóticos muestra que el arte suaviza la crueldad, el horror y la penuria, pero la obra también muestra que el arte no alcanza la fuerza creadora, la loca tensión de la pulsión que tiene el arte, su infaltable deseo de comunicar. Las fallas del Yo, el desmantelamiento del Edipo cobran su precio también en el arte.

La pintura de Wölfli nos hace sentir elementos característicos de la tragedia psicótica: el vacío traumático debe ser cubierto; lo enigmático pretende ser objetivado y no ejerce la función de lanzar al espíritu hacia el futuro; y hay un punto en que la pintura, como sucede en los momentos originarios del delirio, sólo es fascinación. En su obra notable nos hace notar su pasión por la negación de lo negativo y su pasión por la representación. También nos hace sentir nuestro lúcido horror ante el rechazo que el loco experimenta frente al malestar humano: la deshumanización del dolor que intenta la psicosis.

Aun así, en Wölfli hay una capacidad notable para darles rigor, belleza y profundidad a las imágenes torturadas, y mostrar el efecto terapéutico del arte, a la vez que hay una llamativa capacidad para engendrar una obra que comunica algo de la naturaleza loca, psicótica, de un mundo incomprensible. Si Wölfli pintó trozos de su vida interior, también pintó fragmentos de la historia de la comunidad y de su cultura, de su música, de sus castillos, de sus ideales y sus horrores. Al hacerlo, nos dejó una visión de muros con vigías persecutorios, de emblemas vacíos de sensibilidad, una sombría representación del mundo que vivía y de la escena que se preparaba. En este sentido, la obra de Wölfli es un texto visual que, desde sus propias agonías, mira en la locura tanática que arrasaría Europa.

En Aloïse la pasión por pintar fue "una locura de amor único" y un intento loco, restitutivo, de construir la femineidad. En Wölfli la pasión por pintar sugiere una búsqueda de salvación y un intento de la inteligencia por encontrar, por todos los medios y con todas las artes a su alcance, el código imposible que diera respuesta a experiencias sin sentido. Por la originalidad y extravagancia de las imágenes, tiene un estilo psicótico. Por el impacto estético que producen, puede considerárselo un artista. Por su visión del mundo, transmite una percepción renovadora de lo abismal que hay en el malestar en la cultura.

Palanc

Palanc fue un interesante pintor psicótico no hospitalizado, descubierto por J. Dubuffet (1964) y su Compañía de Art Brut (L. 5). Fue un escriturista especializado en construir alfabetos imaginarios y en darles un dibujo privado y secreto a las letras y supuestas palabras que inventaba. A Dubuffet le sorprendió que, a diferencia de los pintores que empleaban letras o textos escritos en la pintura, la pintura de Palanc consistía sólo en letras de su propia invención. Pero este solitario panadero, paranoide querulante y depresivo, consideraba que su obra era "una investigación científica" que le procuraba gran placer, un sentimiento de vitalidad que desconocía fuera de esta actividad y que apaci-

guaba los estados de enojo, angustia y tristeza. Lo que Palanc intentaba era expresar en el dibujo las emociones que no podía conocer y que no podía experimentar. Dejaba entonces el mundo apagado y autista de la cotidianidad psicótica, y ocultaba en letras inaccesibles a la razón la intensidad erótica de afectos que no podía descifrar ni nombrar. Como los trovadores medievales del amor cortés, que se dejaban llevar más por el placer del canto que por el objeto de amor, más por la "*joie*" que por el sentido, Palanc nos muestra el costado impenetrable e incomunicable de los objetos no investidos por la palabra.

Palanc pinta un lenguaje vacío, sin sujeto, ni verbo ni atributos. Un lenguaje inventado que transmite, como escribió R. Barthes (1970) refiriéndose a la lengua desconocida (el japonés), un susurro incomprensible, la alienación de la lengua materna. Un lenguaje que no transmite palabras sino corrientes emotivas. Palanc pinta un proyecto erótico anterior a que la palabra rompa la fusión narcisista, cuando el enigma era sólo cuerpo y sólo goce.

De distintas maneras, Aloïse, Wölfli y Palanc parecen exteriorizar en sus pinturas la atracción por los enigmas, la compulsión exaltada a reinstaurarlos y el trauma por un sentido nunca sentido.

Luis

Luis empezó a pintar cuando ya llevaba varios años de tratamientos e internaciones y conocía los sufrimientos del delirio persecutorio, de la catatonía, de la negación del propio cuerpo (síndrome de Cottard), de las regresiones más humillantes como la incontinencia y la coprofagia. Alucinado y solitario, caminaba por los corredores mascullando soliloquios.

Cuando uno de nosotros[1] se hizo cargo de un servicio de internos del Hospital Borda y fundó allí el primer taller de libre expresión, iniciando una experiencia y una exploración sobre el "arte psicótico", Luis comenzó una relación con la pintura que duró

[1] Eugenio López de Gomara.

diez años. Realizó cerca de 500 pinturas, 100 cerámicas y dos grandes murales. Tuvo contacto con pintores y críticos de arte cuyas opiniones escuchaba gentilmente, aunque con un dejo de indiferencia. Se hicieron exposiciones de sus cuadros en galerías de Buenos Aires y en París,[2] figuró en libros de psicopatología de la expresión (A. Bader) y de psicoanálisis del arte (S. Resnik). No dejó de ser psicótico, pero la mejoría fue llamativa y en ella la pintura tuvo un lugar predominante. Luis encontró en la actividad artística la posibilidad de construir un estilo y un código visual que transmitían pensamientos, afectos, creencias e ilusiones relacionados con la locura y con sus pasiones y mecanismos.

Los trabajos de Luis fueron adquiriendo mayor fuerza estética y de comunicación expresiva en la medida en que se estableció un vínculo terapéutico y una relación humana con intercambio de intereses y proyectos. Así había sucedido con Wölfli y Morgenthaler. Pareciera ser que, si los futuros "maestros esquizofrénicos" son tratados por personas apasionadas por el arte y conocedoras de sus efectos y que, por estas mismas razones, evitan una influencia invasora, una acción colonizadora del campo estético, los restos aún vivos de libertad interior pueden inaugurar insospechados caminos creativos que conectan el Yo con la locura de una manera diferente del delirio.

El papel que le cabe a la identificación primaria ingresando en los intervalos de la psicosis nos parece una teorización muy adecuada y no se nos escapa que los movimientos pulsionales y narcisistas que se producen durante el tratamiento se incorporan a la experiencia estética. No obstante, no podemos desmentir la acción de la obra sobre la mente de su autor y, menos todavía, el efecto de las representaciones plásticas sobre la capacidad representativa del psicótico que le da cierta figuración a lo que, por efecto del trauma, parecía ser irrepresentable.

La obra más conocida de Luis es la serie de cuadros que integran una Zoología Fantástica. Seres en parte hombres, en parte animales, forman un bestiario y un fabulario; sugieren abstracciones de los fenómenos psicóticos, a la vez que hacen una crónica de la construcción de la locura y una crónica de las

[2] Galerías: Witcom, Antígona (Buenos Aires); Rasmussen (París).

transformaciones terapéuticas. La Zoología Fantástica de Luis es una representación de la locura pero, también, de los estados mentales puestos en marcha por el ejercicio de la actividad plástica (Melgar, López de Gomara, 1988). Imaginero al fin, sus personajes fantásticos narran los momentos en que el artista psicótico es inspirado por los acontecimientos de la época, en concordancia con los fantasmas del delirio.

En este sentido, el "Gato Cósmico" (L. 6) nos parece un notable ejemplo de cómo conjugaba la locura con el impacto de la cultura de la época, influida por los descubrimientos de otros universos en un mundo globalizado e informático.

En el cuadro, una línea envolvente hace pensar en un *holding* continente, en un orden organizador, o en un juego de carretel que incita al yo infantil a dejarse ir hacia vivencias emocionales y a mirar un mundo interior-exterior que se ilumina. Luis debe haberse sentido más integrado para poder pintar un animal encerrado y desdibujado, para cubrir y transparentar un vacío y para imaginar un niño-gato que sueña con ser cósmico y se ilusiona con llenar todos sus vacíos.

Este cuadro, bello y equilibrado, no solamente muestra un Yo más integrado; también muestra el encuentro imaginario con un centro materno de vida e ilusión, una unión fáustica entre el propio cuerpo y el cuerpo materno. Está presente una cierta sonoridad transmitida por las formas y los colores que evocan la melodía de la voz materna y que quizá, desde la óptica psicótica, también representan la alucinación auditiva que llena todos los vacíos.

Kandinsky señaló que los colores no sólo están en contacto con la visión sino con el resto de los sentidos. Hay colores, decía, que son fragantes, que saben a ciertas salsas, que crepitan o erizan, y hay colores que tienen sonido. La calidad acústica del color la veía llegar tanto desde el exterior como del interior, como un sonido interno de ciertos colores. También los dibujos los podía escuchar como melodías. En el cuadro de Luis las líneas curvas, los círculos concéntricos, la espiral, los colores, dan intensidad melódica. La sonoridad del cuadro fija la imagen en un presente eterno, cubre todo peligro de separación, impide que los ritmos de alejamiento y retorno, de ausencia y presencia, de aventura interior y exterior, logren romperlo.

Atrapados por un drama secreto, inaccesible a la palabra y por una negatividad privada que les hace negar el sentido trascendente del vacío y la castración, "el arte" aparece como la única pasión que les da certeza de vida, de una viviente curiosidad y de un viviente y humano placer. Aun así, la horrorosa negatividad de la psicosis resulta una importante fuente de pasión por la imagen en quien puede llegar a profundizar metafóricamente en el atractivo vértigo del vacío.

En Aloïse, Wölfli, Palanc y Luis, el "arte psicótico" es la historia de cinco pasiones: por la construcción de una sexualidad cortada, por los enigmas de un conocimiento irrecuperable, por un indescifrable discurso amoroso, por la verdad de los sentimientos borrados o encubiertos por la psicosis, y por una identidad que intenta reforzarse. Los torrentes de pinturas fueron soportes para inventar una experiencia (de placer o de malestar humano), perdida en la pesadumbre de la psicosis.

Si en el arte psicótico la demoníaca ensoñación del arte que trata de borrar los límites del principio de realidad se inspira en los momentos originarios de la locura que transmutan el sentido de las cosas, como lo planteamos en el capítulo 3; si contiene una cavilación no reflexiva sino estética sobre la identidad; si provoca una recuperación, loca, irracional, de la pulsión y de su hambre de representación; si con el ejercicio artístico retorna aquel amor único, aquella pasión loca del niño por la madre; o si la materia del arte restituye imaginariamente el objeto perdido inaccesible, hay suficientes razones y variadas hipótesis para entender que la pasión por el arte es, en todos los casos, pasión por la invención.

Es clínicamente observable, en estos cuatro artistas psicóticos, que el Yo se reordena y organiza mejor y que el sujeto parece buscar, una y otra vez durante su actividad, aquella mirada leonardesca que el genio de Freud notó que fusionaba sujeto y objeto en una estructura estética y que, en parte, recupera el psicótico cuando se mira en la obra, con menos odio y menos frustración.

BIBLIOGRAFÍA

Bader, A.; Navratil, L. (1976): *Swischen Wahn und Wirklichkeit Bucher*, Ginebra, Bucher, 1976.

Barthes, R. (1970): *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori, 1990.

Breton, A. (1937): *L'Amour fou*, París, Gallimard.

Dubuffet, J. (1964): "Palanc l'Ecrituriste. L'Art Brut", en fascículo 1, París, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1964.

Green, A. (1995): *La metapsicología revisitada*, Buenos Aires, Eudeba, 1996.

López de Gomara, E. (1996): Introducción al Coloquio "Arte y Locura", Buenos Aires, Edición Asociación Psicoanalítica Argentina y Museo Nacional de Buenos Aires, pp. 34-38.

Melgar, M. C. (1996): Introducción al Coloquio "Arte y Locura", Buenos Aires, Edición Asociación Psicoanalítica Argentina y Museo Nacional de Buenos Aires, pp. 13-17.

Melgar, M. C.; López de Gomara, E. (1988): *Imágenes de la locura*, Buenos Aires, Kargieman.

Morgenthaler, W. (1921): "L'Art Brut", en fascículo 2, París, Publications de la Compagnie de l'Art Brut, 1964.

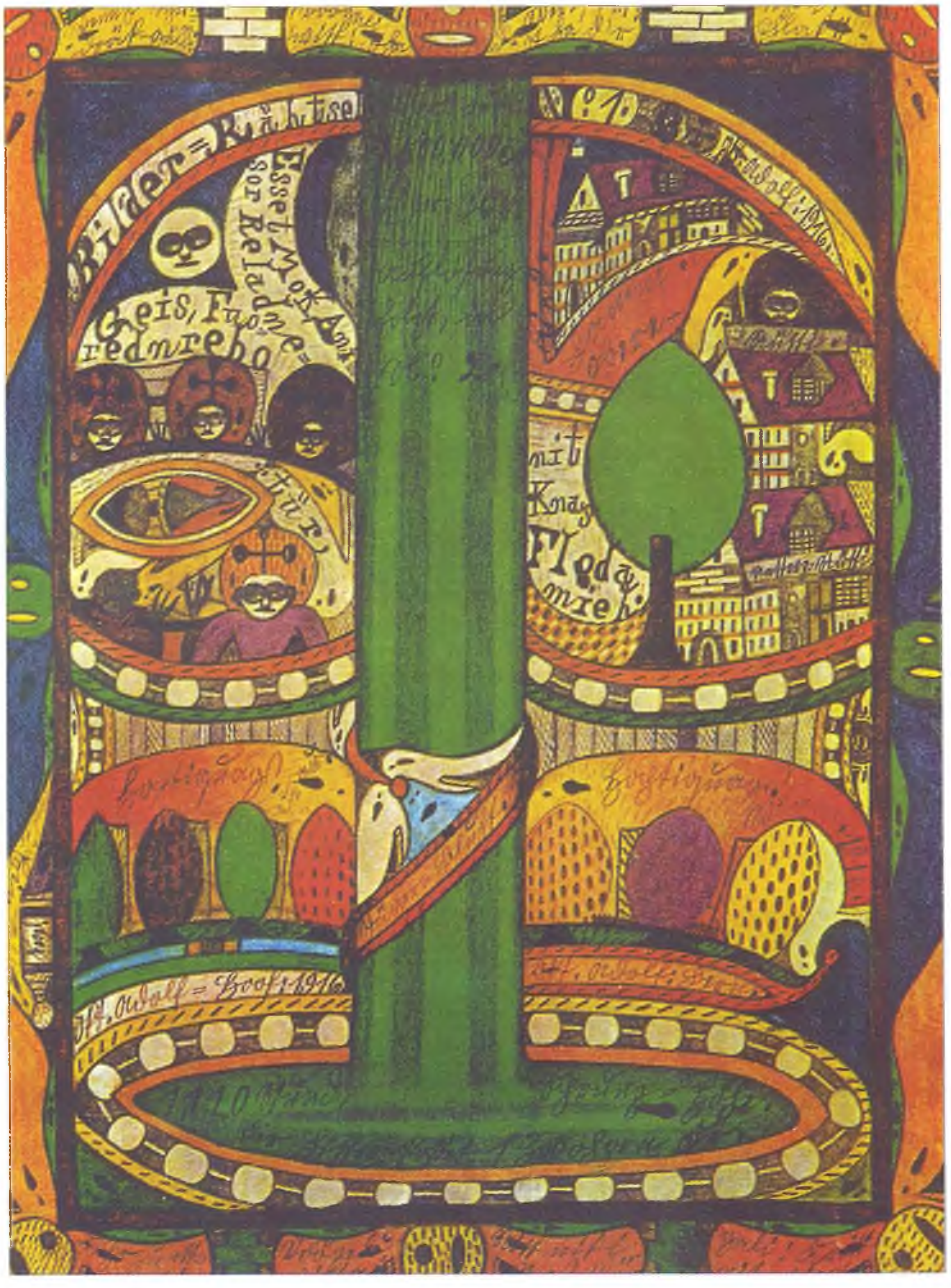
Porret-Forel, J. (1966): "Aloïse et son Theâtre. L'Art Brut", en fascículo 6, París, Publications de la Compagnie de l'Art Brut.

Prinzhorn, H. (1923): *Expressions de la folie*, París, Gallimard, 1984.

Thevoz, M. (1981): *L'Art Brut*, Ginebra, Skira.

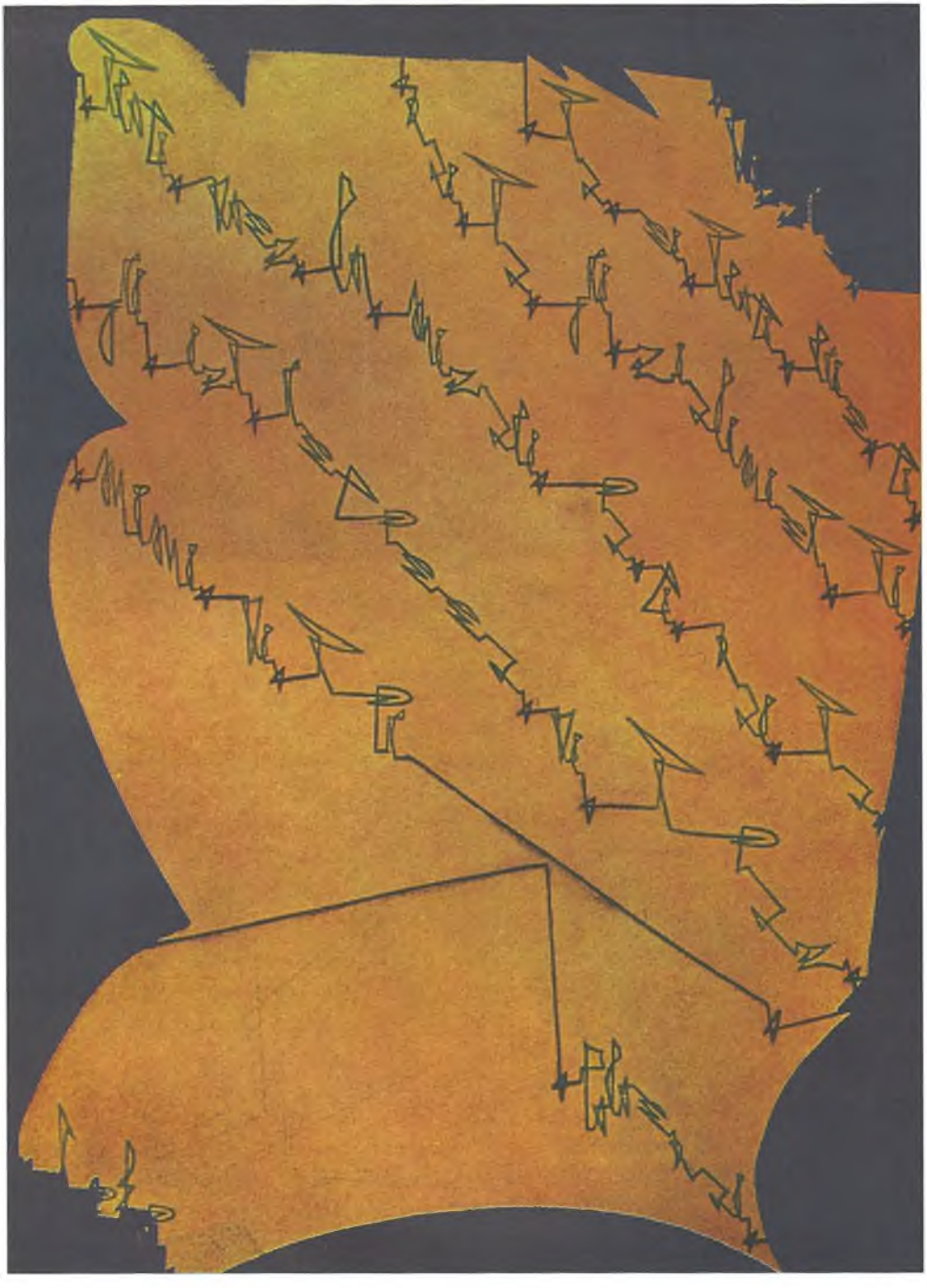
•L 1 Aloïse: *Couple*, 1941 (Collection de l'Art Brut, Lausanne).

•L 2 Aloïse: *Couple aux trois médaillons*, 1948-1950
(Collection de l'Art Brut, Lausanne).



•L 3 Wölfli: *Dibujo simbólico* (Colección H. Prinzhorn, Heidelberg).

•L 4 Wölfli: ***District de Biela Vella, vella des Indes***, 1924 (Colección H. Prinzhorn, Heidelberg).



•L 5 Palanc: *Escritura inventada*, 1964 (Collection J. Dubuffet, París).

•L 6 Luis: *Gato cósmico*, 1970 (Colección E. López de Gomara, Buenos Aires).

•L 7 Luis: *Gato con vacíos*, 1972 (Colección E. López de Gomara, Buenos Aires).

CAPÍTULO 3

ARTE BRUT-ARTE PSICÓTICO

María Cristina Melgar - Eugenio López de Gomara

I

La producción plástica de algunos psicóticos internados en hospitales psiquiátricos, los llamados "maestros esquizofrénicos", las visiones poéticas y las iluminaciones surrealistas del misterioso Lautreàmont, los gritos tremendos del teatro de Antonin Artaud, los desenfadados inventos del angustiado Alberto Greco son sólo algunos ejemplos de la dramática y todavía enigmática relación entre arte y locura. En 1922, el libro de Prinzhorn y su excepcional selección de pinturas realizadas por artistas psicóticos, la mayoría recluidos en hospitales psiquiátricos, había asombrado a un público de conocedores. Entre ellos, los integrantes del grupo Cobra y los surrealistas sintieron la atracción de la importante colección de Prinzhorn y notaron en las obras la presencia de capacidades creativas que la locura permitía que se expresaran, liberadas del freno impuesto por el Yo.

En oposición a quienes negaban calidad artística a lo que puede entenderse como un "arte psicótico", por ver solamente la re-

presentación directa de la locura y sus mecanismos, Jean Dubuffet, con más entusiasmo artístico que psicológico, elogió las obras y quedó atrapado por una estética que, según sus apreciaciones, vigorizaba el espíritu del arte con una libertad capaz de dejar de lado la cultura convencional. A ese arte lo llamó *art brut.*

Los iniciadores de la idea de arte "brut", Dubuffet, Breton, Tàpies, Ratton, confrontaron el arte consagrado, indisolublemente ligado a la cultura elevada y a las obras apreciadas, fueran clásicas o modernas, con un arte realizado por autores espontáneos sin formación artística, alejados de ambientes sofisticados e intelectuales. Destacaron en el arte "brut" el valor creador y renovador de lo salvaje, el viejo espíritu de un arte realizado como una fiesta placentera en la que todo el mundo participa y que sirve al espíritu de todos. Vieron en él más el juego que el trabajo, más la creación que la formación, la información o la imitación.

Dubuffet (1967) pensaba que las obras exteriorizaban "la operación artística pura, bruta, reinventada por el autor a partir de sus impulsos... los hechos creativos, tales como surgen en la mente permitiendo un encuentro directo con el fenómeno artístico. El arte "brut" nacía referido y enlazado con la idea de actos artísticos espontáneos, originarios, inéditos. Y algo de un espíritu innovador debió existir en él, ya que su estética puede vislumbrarse en corrientes artísticas y en pintores contemporáneos, entre ellos el mismo Dubuffet (L. 1), o el dinamarqués Asger Jorn (L. 2) del grupo Cobra.

En nuestra opinión, fue el surrealista Max Ernst quien percibió una de las contribuciones más interesantes del arte de los psicóticos. Mientras realizaba estudios de psicología y filosofía en la Universidad de Bonn, Max Ernst descubrió en el hospital psiquiátrico de la ciudad las pinturas y objetos realizados por los internados. Influido por las ideas de Freud, de quien era un interesado y cuidadoso lector, no sólo se conmovió ante el impacto estético de las imágenes, sino que las tomó en cuenta en sus exploraciones sobre las posibilidades de representación del arte. Sensible a los interrogantes que el psicoanálisis abría al estudio del costado irracional e incog-

noscible que tiene el arte, y a la relación entre inconsciente y consciente que hay en el trabajo de creación, Ernst se preocupó por indagar cómo las imágenes de la locura pueden estar incluidas en los ensueños del artista. Las combinaciones y yuxtaposiciones de imágenes, tan frecuentes en los cuadros de psicóticos, parecieron corresponderse con el proceso teórico del surrealista, siempre interesado en las problemáticas de la representación. Los *collages* fueron una respuesta. A Max Ernst la realización de *collages* le producía un efecto específico, "una intensificación provocada de las facultades visionarias...", que describía como una sucesión de imágenes contradictorias y una persistencia en la memoria de las visiones que más lo habían atrapado. Se planteaba llegar a construir representaciones más allá de los límites de lo representable, más allá de la realidad y de la abstracción. Es comprensible entonces su interés intelectual por el arte psicótico y por la imaginación puesta al servicio de la experiencia delirante primaria y de los fenómenos restitutivos. Si podemos descubrir "la pizarra mágica" freudiana en las búsquedas estéticas de M. Ernst, también notamos los caracteres del arte psicótico en representaciones visuales que nos hacen traspasar las barreras entre lo representable y lo inaccesible (L. 3).

De todas maneras, los psicoanalistas, los psiquiatras, los artistas y los críticos suelen ser renuentes a ver relaciones creativas entre la obra de arte y la locura, y son poco proclives a pensar en un arte realizado por psicóticos. Entre ellos, Jacques Lacan (1964) pensó que, si en el *trompe l'oeil* que es la pintura, se da algo que es lo representado en el cuadro y lo que se da gira alrededor de un combate cuya alma es el *trompe l'oeil* y detrás está el vacío, la falta, el deseo, en el arte psicopatológico apenas se cumple esta función de la pintura.

Con una visión distinta, el director del Museo de Art Brut de Lausanne, Michel Thevoz (1991), destacó con mucha perspicacia que el *art brut* se presenta a la reflexión psicoanalítica como "una rehabilitación de la posibilidad humana de manejar a su antojo una estética de la sinrazón". Influido por ideas de Melanie Klein y de Anton Ehrenzweig, considera que en el *art brut* se externalizan disposiciones psicóticas potenciales en la infancia e inhibidas en la edad adulta. Sostiene así un pensa-

miento diferente del de quienes ven unilateralmente en la locura una apuesta radicalmente antagónica a la creación artística. Por otro lado, es de los que creen que la historia del arte es reveladora de que cada movimiento artístico, que cada gran revolución estética aporta una cierta comprensión de los niveles psicóticos que se movilizan en la sociedad y que el artista es capaz de transformar, enunciar y emplear en su propia revuelta creadora. Estos merecidos elogios no nos hacen olvidar esa máxima intelectual, pensada y sostenida por Voltaire, según la cual el arte va perfeccionándose a medida que se aleja de sus orígenes.

Interesado en la perturbadora iconografía de una selección de obras de la Colección Prinzhorn expuesta en Estados Unidos, el psicoanalista John Gedo (1991) la comparó con la obra de grandes artistas que, poseyendo talento, formación técnica y teórica, produjeron pinturas estrechamente cercanas a las del arte psicótico. Es el caso de James Ensor, quien, siendo un artista renombrado, sufrió graves perturbaciones mentales durante varios años y sus pinturas adquirieron rasgos del arte de los psicóticos (L. 4). Gedo entiende que los cambios que se produjeron estuvieron directamente implicados en el arte revolucionario que luego desarrolló el artista. Durante los siguientes cincuenta años, Ensor continuó dándoles representación a los elementos primitivos de la experiencia psicótica que habían conmocionado su arte. Mientras llevaba adelante un esfuerzo desesperado por erigir un frente plástico contra el vacío interior, Ensor estabilizó su funcionamiento mental dislocado. Gedo destaca esta doble acción: por un lado, la influencia renovadora sobre el arte que surge en momentos de desorganización psicótica y, por otro, la influencia terapéutica del arte sobre la psicosis clínica.

Estos autores exponen su comprensión del arte de los locos. No son ideas complementarias ni asimilables entre sí y tampoco se oponen radicalmente. Podemos apreciarlas como expresión del impacto estético que producen las obras y de las personales teorizaciones que se manejan cuando se lo reflexiona. En el psicoanálisis no hay explicaciones lo suficientemente satisfactorias de la función que cumple la actividad artística en el psicótico cuando no sólo proyecta su psicopatología, sino que

se deja atrapar por lo más inexplicable e inaccesible de la experiencia psicótica primaria. Es probable que las complejidades teóricas y clínicas que plantea la idea de un arte psicótico nunca se aclaren, quizá porque las teorías sobre el arte gozan y padecen de lo mismo que estudian: los enigmas y aperturas del arte.

II

a) Arte brut/Arte psicótico

No es nuestra intención enfrentar el arte con la psicosis ni la creación artística con el delirio, aunque en la imaginación humana siempre hay un lugar para la ilusión del arte y para los disparates de la locura. Un corte neto entre arte, arte "*brut*" y "arte psicótico" nos parece artificial, en cierto modo puritano y un intento de eludir tabúes, pero hay algo que resuena a transgresión cuando se piensa que es un arte, y algo del sentimiento de *das Unheimlich*, del sentimiento estético que une lo siniestro con lo maravilloso, turba el espíritu. Atrae y a la vez produce rechazo y perplejidad tener una experiencia estética frente a lo bizarro de los productos de la imaginación alienada que crea una estética.

"Brut" no es brutal ni es, claro está, equivalente a psicótico. Es una manera poética de aludir a lo primitivo, a lo arcaico, a lo que está en las raíces. Si se puede levantar el tabú frente a la crudeza del espíritu primitivo, frente a lo que hay de bello y verdadero en el horror, de sensible en lo rígido, de pasional en lo desvitalizado, de traslúcido en lo plano, las obras de *art brut* pueden ser un objeto estético que oculta y descubre, que despierta distintas resonancias e invita a vivir y penetrar en la pluralidad de un texto visual, de un código inventado y de un estilo propio.

No obstante, los términos "*art brut*" y "*arte psicótico*" no nos parecen equivalentes. Preferimos hablar de "arte psicótico" cuando nos referimos puntualmente a las obras de pacientes psicóticos sin formación previa, dejando para "*art brut*" una idea

más abarcativa de los elementos primitivos, locos o psicóticos, que pueden detectarse en una obra, se trate de pacientes psicóticos, de artistas que pasan momentos de desorganización psíquica o de artistas que emplean técnicamente los componentes más regresivos de su inspiración. O bien, de períodos de cambio cultural donde el arte vuelve a nutrirse de las raíces menos elaboradas de la creación, es decir de esos gérmenes de ideas, representaciones y afectos que hay en la pulsión. Aun así, una diferenciación neta sería forzada, los límites son borrosos y es frecuente que se hable de *"art brut"* o de "arte psicótico" de acuerdo con las apreciaciones que se tengan sobre la noción de locura.

Son muchas las cuestiones que un "arte psicótico" le plantea al psicoanálisis del arte. Nos centraremos en algunas de ellas y buscaremos ese elemento *"brut"*, esa raíz original de creación que se encuentra en algunas obras de arte marginal y que a nuestro entender descubre algo del fenómeno artístico en sus comienzos.

Si nos adscribimos a la idea, sustentada por el interés plástico que tienen algunos cuadros, reconocido por críticos y técnicos del arte de la talla de J. Romero Brest (1966), de que en ellos se expresan actos creativos, cabe preguntarse cómo se generan, a qué apuntan y en qué medida pueden articularse con la teoría psicoanalítica del arte inaugurada por Freud.

En otra oportunidad (Melgar, López de Gomara, 1988), al ocuparnos de estudiar la actividad artística en las obras de colecciones de arte psicopatológico, nos referimos a la formación de metáforas y a la construcción de códigos visuales como imprescindibles hechos artísticos que hacen de la obra una comunicación de la locura, no sólo una proyección de la psicosis. También nos parece que la ruptura de la fusión confusionante entre el cuadro y la locura, y en su lugar la organización de un espacio de comunicación estética entre la materia plástica y la interioridad, es un hecho novedoso. Y vemos creación en las expresiones, a veces de fuerte lirismo, reveladoras de un *insight* estético con la naturaleza sensible de la materia.

En la obra artística del psicótico notamos:

1) El efecto sobre la sensibilidad que tienen los fenómenos restitutivos que reconstruyeron el mundo, mezcla fascinante de horror y maravilla. A ellos retorna insistentemente el artista psicótico como fuente de inspiración y de elaboración del trauma.

2) La escena novedosa inédita, que se abre en la psique cuando la actividad artística construye representaciones, signos y códigos estéticos con los que dar forma a experiencias desaparecidas por efecto del trauma, y cuyos fragmentos todavía vivos son reactivados en momentos de regresión y enlazados creativamente por el arte.

3) Los abismos, los temibles vacíos que interrumpen la vida psíquica y a los que la locura permite acceder muy directamente sin que medie, como sucede con el artista creador, una búsqueda espiritual del silencio representacional.

La pintura psicótica aporta un gusto por lo antiguo y lejano, un placer por el desorden de la imaginación, una imaginación cautivada por lo fantástico. Nada más lejos de ella que la estética de la sobriedad y la contención. Al usar métodos rústicos y trabajar con materiales poco nobles, al retornar a elementos simples repitiendo garabatos, trazos, marcas, signos, al insistir en el geometrismo y el zoomorfismo, al aislar y fragmentar partes insertando objetos y seres unos en otros, al darle visibilidad al fondo o al cubrirlo totalmente mostrando la función estética que tiene el vacío, la pintura psicótica tiene un estilo. Con él expresa algo de la cualidad primitiva y arcaica que tiene la experiencia psicótica, y la naturaleza fantástica de su imagen.

La percepción estética del corte con lo simbólico, que en el artista de genio es producto del trabajo creador, en el artista psicótico es un descubrimiento estético de su drama mental.

b) Un arte de invasiones

Curiosamente, esta estética no es extraña al arte surgido en períodos de gran conmoción de la humanidad, períodos convulsionados en que un espíritu estético que se agota deja espacios y vacíos para ser llenados por una nueva pasión. Algo de esta estética la vislumbramos en los bestiarios y en los seres deformes del románico de la Edad Media, tan henchida de apocalipsis.

Para el crítico de arte H. Focillon (1931), el románico nació como un arte de las invasiones, como un esfuerzo monumental y colectivo para salir de la angustia causada por la violencia de un choque de cosmovisiones, de espíritus estéticos. Entre un mundo antiguo en decadencia y otro que aportaba la energía de los pueblos primitivos —la de los bárbaros del norte con la fuerza mágica de la naturaleza y sus espacios sagrados— y la de los paraísos orientales con su esoterismo y sus visiones místicas, el románico nació como un nuevo sentimiento estético. Sin entrar en el absurdo de hacer una equivalencia del románico con las figuraciones características del *art brut*, queremos destacar que estas teorías generativas del románico nos parecen valederas para la comprensión de la estética psicótica.

Con un espíritu similar, en su trabajo sobre las quimeras de las catedrales góticas, S. Resnik (1988) consideró que los monstruos medievales encarnan "la idea-petrificada" de una fusión entre naturalezas, ideologías y horizontes ontológicos diversos. Para Resnik, una diversidad dispersa y apenas construida constituye los nudos de una "co-incidencia" que da nacimiento a un descubrimiento —una criatura bizarra, inesperada e insólita— y a un sentimiento de estupor (L. 5).

Que la angustia ante un apocalipsis anunciado llevara al sueño románico de una génesis siempre reiniciada, que las formas cambiantes y deformes que fueron esbozos de salida del caos se constituyeran en formas de seres predestinados para contener ese caos y que los monstruos que circundan el espacio sagrado de una catedral la defiendan del hambre de vacío, nos

hace reconsiderar la función de equilibrio que tiene el arte. La estética románica destaca en forma notable la fuerza de la creación para llenar el espacio dejado por las formas agotadas y para vencer la parálisis que provoca el ingreso de lo distinto e inesperado.

H. Focillon decía que para apreciar el espíritu del románico debían tenerse en cuenta no sólo las figuras sino también los vacíos, los espacios entre las figuras. El contrapunto entre el vacío y las formas, que alcanza un especial vigor en las visiones románicas del apocalipsis y la resurrección, parece iluminar desde el arte la teoría traumática de la creación.

Esos extraños seres de los comienzos de nuestro arte occidental tienen la fuerza estética que poseen las primeras formas de un arte que expresa la vibración inicial del deseo, el recomienzo de la vida y la creación.

J. Chasseguet Smirgel destacó en sus escritos sobre el Ideal del Yo (1975) que el deseo narcisista de plenitud perdida es motor de la creación y el medio para que se produzcan nuevos encuentros y reencuentros entre el yo y el ideal. Asombra percibir en el arte románico la relación estética entre el encerrado espacio sacro (logrado con los rotundos muros de piedra) que rememora la gruta primitiva, y el deseo fervoroso de luz y de altura. Formas únicas, invenciones originales, como la del tímpano centrando la imagen de un Cristo en Majestad, consolidaron la complejidad estética de un arte elegante y ascético, a la vez que altamente imaginativo y misterioso. En la plenitud creadora del románico, el Pantocrátor expresa la reconstrucción del "cuerpo" espiritual de Occidente, como piensa Rosolato (1978), en un nuevo reencuentro entre el cuerpo y el ideal. En un nuevo encuentro con lo real.

Si un deseo narcisista de recuperar la plenitud perdida en el caos impulsó las primeras combinaciones y fusiones geométricas, botánicas, zoomorfas y humanas, nacidas gracias a la regresión hacia formas elementales de la creatividad, las posteriores identificaciones con los ideales, gustos, intereses de religiosos, artistas, filósofos medievales y el retorno de antiguos dioses y filosofías le dieron renovados impulsos, construyendo nuevas metas y reencuentros con el ideal. En su evolución, y en

sus futuros encuentros con el gótico, el románico no perdió, sin embargo, el sentimiento estético que lo concibió, de unir lo múltiple, ni la enorme utopía de pretender vencer el malestar humano.

III

De la psicopatología de la expresión al arte psicótico

En los primeros cuadros realizados por un pintor psicótico se descubre un universo fracturado y angustiante donde deambulan en el vacío objetos, partes del cuerpo y de la mente —fantasmas perdidos en el espacio o demonios peligrosos—, sin piso ni sostén. Hay, en estas obras, un esfuerzo para contener el caos, esfuerzo que se trata de mantener a lo largo de cada obra individual con la constancia de una función que, una vez lograda, no debe perderse. Como las criaturas bizarras del Medioevo, detienen el impulso tanático, el hambre de vacío que nace con el trauma. Como los bestiarios medievales, expresan el sentimiento estético que se inaugura con las imágenes que contienen lo que en la psicosis se dispersó en el tiempo y el espacio.

Las posteriores transformaciones, los mejores refinamientos técnicos o las nuevas imágenes no ocultan las resonancias sensibles que produjeron las primeras obras. En las formas fragmentadas, recortadas, unidas, fusionadas o confundidas, no sólo vemos la representación del sufrimiento psicótico, sino el comienzo de una aparición estética de horror y fascinación (L. 6 y 7).

El concepto de arte de invasiones nos parece apropiado para el arte psicótico y para todo arte vinculado con la angustia de fragmentación psicótica. Lo vemos ligado a uno de los más violentos cambios psíquicos que la mente puede tolerar, a la repetición de vivencias de vacío, al apocalipsis individual que es el fin de mundo psicótico. Invasiones del delirio, de las alucinacio-

nes y también invasión, mientras pinta, de una sensorialidad primitiva y un tanto bárbara que conquista la percepción.

Las visiones psicóticas que alojan el deseo de reencontrar en el espacio del delirio aquel objeto de proyección narcisista que fue parte del propio yo, un fantasma de violencia y destrucción y fantasías narcisistas de muerte, de resurrección, de generación maravillosa de nuevos modos de vivir, todos ellos pertenecientes a los momentos originarios de psicosis cuando el movimiento pulsional inicia la creación delirante, son fuente de inspiración para la imaginería psicótica que nace unida al sentimiento estético que produce lo inédito.

Sin embargo, esta inspiración no basta para generar formas artísticas. La fuerza pulsional y la idealización que requiere el arte son bien diferentes de la megalomanía por fusión con los padres todopoderosos de la psicosis. Algo más es necesario para que la locura adquiera una poética visual. Este algo más es lo que, a nuestro entender, transforma "la psicopatología de la expresión" en "un arte psicótico", donde hay fenómenos artísticos que conmueven la sensibilidad y donde puede hallarse la representación *brut*.

A partir de las primeras pinturas, puede iniciarse una actividad artística que le da cierta trascendencia y universalidad a la obra. Es un hecho notable pero no extraño que en el psicótico la creatividad nazca con la función. Hecho que no es ajeno a la acción curativa que Freud descubrió en el arte, lo mismo que en el amor y el trabajo.

Mientras pinta, el pintor psicótico se conecta con colores, texturas, sonidos, olores. Algo que los artistas conocen por su propia experiencia. Kandinsky describió la fascinación ante las cualidades del color y la comparó con la que experimenta el niño cuando descubre el mundo.

Algo del primitivo espíritu festivo que aúna cuerpo y alma del que hablaba Dubuffet, algo del cuerpo fáustico que habita el arte, reaparece con la pasión que el artista psicótico experimenta mientras pinta. El cuerpo de la materia debe hacer resonar vivencias placenteras con los enigmas del cuerpo erógeno o con los de una madre imaginaria, deseada y misteriosa como para

que pueda advenir una investigación imaginativa de la materia y de la propia interioridad. Con este encuentro esplendoroso, la pasión entra en vidas oscuras y limitadas.

Los colores, trazos, curvas, signos, parecen salir al paso, no ser pensados ni organizados ni buscados intencionalmente. Al repetirlos, algo se corta de la fusión confusionante entre pintura y locura, y empieza a constituirse un espacio para la creatividad. R. Barthes (1982) ha señalado que los rasgos estilísticos son depósitos de la cultura que pueden incluso ser muy antiguos, hasta gnómicos. No son signos; sin embargo, como la función hace nacer el signo, pueden transformarse en futuros signos de un código visual.

Una imagen arcaica y/o primitiva, más o menos organizada o desorganizada, muestra estos esbozos de signos y metáforas que coinciden o se articulan en un esfuerzo por encontrar un estilo estético. Caminos del psicótico hacia el arte y su lenguaje que, quién puede dudarlo, son un esfuerzo conmovedor y titánico.

El psicoanálisis se ha ocupado de estudiar el simbolismo de algunos de estos trazos primitivos que intervienen en la génesis del arte y que aparecen espontáneamente en las obras psicóticas. Uno de los más frecuentes es la espiral. Celes Cárcamo consideró (1943) que es la representación simbólica de las fuerzas generatrices del universo según una óptica anal de la creación. Ángel Garma (1953) se refirió a su simbolismo intrauterino y su capacidad para apropiarse del simbolismo de los genitales. Ambos destacaron la representación del movimiento pulsional, lo que la hace formar parte del arte en sus momentos generacionales. Nosotros también vemos en la espiral, tan frecuente en la pintura psicótica, una imagen del juego del carretel: la imagen pintada de la experiencia elaborativa que relaciona los restos mnémicos del pasado con un futuro más abierto y rico después del trauma ("Gato Cósmico").

El nacimiento de los rasgos estilísticos, de signos y metáforas, el reencuentro en el juego con la materia del placer de los sentidos y del cuerpo pulsional, el sentimiento estético que nace con las imágenes que tratan de contener el desorden, con las representaciones que recuperan algo de la plenitud perdida

de una relación narcisista con el cuerpo y el cuerpo materno, y especialmente con las que revelan la fuerza estética del vacío y de los objetos parciales que empiezan a habitarlo, nos parecen pasos iniciales de la creatividad artística que el *art brut* revela con el mismo grado de locura, angustia y falta de armonía que experimenta el hombre cuando, con dolor y con placer, intenta inventar un mundo ficcional que exprese lo más inaccesible del ser.

No obstante, aunque la función artística de la memoria transforme la imagen, una y otra vez, con sus evocaciones, y el Ello dé nuevas formas a la sensorialidad de la materia, hay un hecho que nos parece llamativo en el arte *"brut":* no hay renuncia a que la idea, la imagen, el pensamiento que está naciendo sea una presencia fáctica en la pintura, en el momento en que surge. El germen de idea que hay en la pulsión aparece en la pintura de una manera descarada, bárbara, *brut*, sin pacto con las exigencias sociales.

Lo más original, extraño y atrapante del arte psicótico queda vinculado a la aparición *brut,* a la imagen cruda y no resuelta que, como en el ombligo del sueño, aquí es punto de partida de nuestros fantasmas psicóticos. No obstante, hay que destacar que el artista psicótico, una vez descubierta una pasión que ocupará gran parte de su vida y que era ajena a él, aprenderá a elaborar, domar y embellecer sus obras. Aun así, no dejará de mostrar el elemento violento y desorganizador de lo desconocido que habita en el corazón del arte.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, R. (1982): *El susurro del lenguaje*, Buenos Aires, Paidós, 1987.

Cárcamo, C. E. (1945): "Imagen del mundo en la América aborigen", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, núm. 2, pp. 230-246, 1943-44.

Chasseguet-Smirgel, J. (1975): *La maladie d'Idéalité. Essai psychanalytique sur l'ideal du moi*, París, Editions Universitaires, pp. 85-100, 1990.

Dubuffet, J. (1967): *Prospectus et tous écrits suivants*, París, Gallimard, pp. 201-202.

Focillon, H. (1931): *La escultura románica*, Madrid, Akal, 1987.

Garma, Á. (1953): "Algunos significados de la ornamentación y la génesis del arte plástico", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, núm. 4, pp. 399-421.

Gedo, J. (1991): "Más sobre el poder curativo del arte. 'El caso de James Ensor'", en *EOS. Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Fundación Banco Crédito Argentino, núm. 1, pp. 36-46, 1991.

Kandinsky (1972): *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral.

Lacan, J. (1964): *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 1983.

Melgar, M. C.; López de Gomara, E. (1988): *Imágenes de la locura*, Buenos Aires, Kargieman.

Melgar, M. C.; López de Gomara, E. (1991): "Las raíces 'brut' de la creación", en *EOS. Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Fundación Banco Crédito Argentino, pp. 20-27.

Prinzhorn, H. (1922): *Expressions de la folie*, París, Gallimard, 1984.

Resnik, S. (1988): "Notre Dame des Chimeres", *FMR*, núm. 16, París, F. M. Ricci, pp. 77-88.

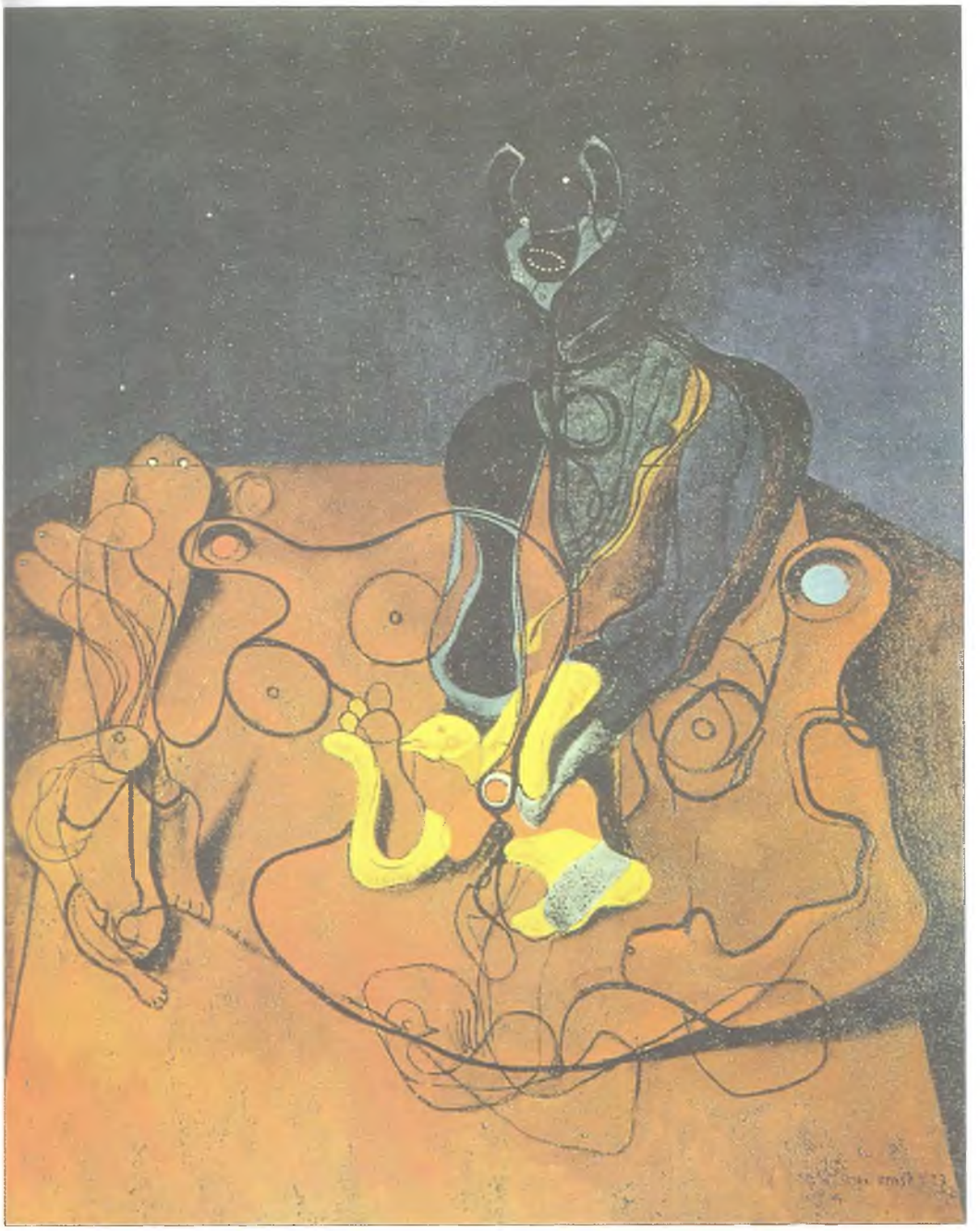
Romero Brest, J. (1966): "La actividad artística como verdad del insano", Conferencia Forum del Pensamiento, Buenos Aires, Hospital Borda.

Rosolato, G. (1978): *Eléments de l'interprétation*, París, Gallimard, Cap. 2, 1985.

Thevoz, M. (1991): "Arte y psicosis", en *EOS. Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis*, Buenos Aires, Fundación Banco Crédito Argentino, pp. 12-19.

L 1 Jean Dubuffet: *La vision tisserande*. Serie Théatres de la memoire, 1976 (Collection M. et J. Levy, Lausanne).

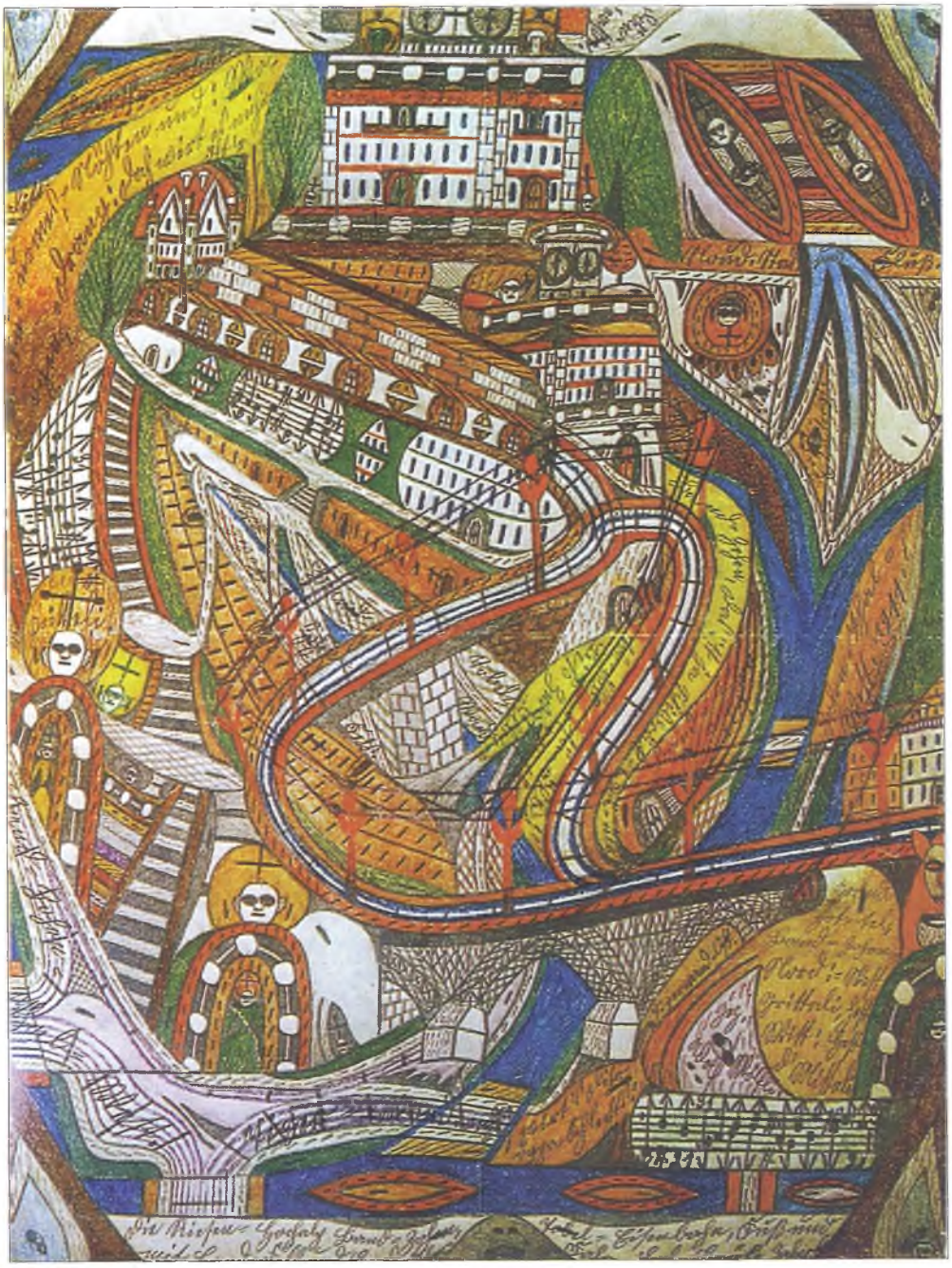
•L 2 **Asger Jorn:** ***Le timide orgueilleux*****, 1957 (Tate Gallery, Londres).**



•L 3 Max Ernst: *Noche de amor*, 1927 (Colección privada).

•L 4 **James Ensor:** ***Dibujo*****, 1988 (colección privada).**

•L 5 *Capitel románico* (Claustro del Monasterio de Sto. Domingo de Silos).



L 6 Wölfli: *Le grand chemin de fer du ravin de la colère*, 1911 (Prinzhorn Collection).

•L 7 Spinoso: *El zorro herido,* 1960 (Colección E. Agejas, Buenos Aires).

CAPÍTULO 4

LO REPRESENTABLE-
LO IRREPRESENTABLE

María Cristina Melgar

¿Es posible abstenerse de una relación que desde los inicios cuestionó el horizonte del pensar psicoanalítico y que hoy sigue interrogando los límites del saber y los alcances del deseo para abordar lo más desconocido o lo más terrorífico y angustiante o lo que nunca tuvo inscripción? El psicoanálisis ¿no intenta acaso darle narración dramática, encarnada en la transferencia, a la inacabable dialéctica entre repetición y creación, entre destino y liberación, entre la evocación del pasado y los actos que ponen en movimiento nuevos pensamientos?

La experiencia analítica aspiró a descubrir los elementos incluidos en el conflicto inconsciente, al dar nuevas visiones de la interioridad, liberar al futuro de los destinos del pasado y permitir ese específico placer de sentido que es propio del psicoanálisis, cuando la representación inconsciente se encuentra con la palabra, con el afecto y con la experiencia que condujo a la instalación de la defensa, accediendo así a la conciencia. No obstante la importancia que la clínica y la teoría psicoanalítica les han dado a la representación inconsciente y a sus mo-

vimientos metafóricos y metonímicos en la función de representabilidad que tiene la psique, el psicoanalista pudo percibir que lo más extraño e inquietante, lo que no tiene palabras porque es sólo silencio y ausencia de representación tiene también una función específica. Una acción que se opone a interpretaciones globalizadoras, sintetizadoras y unitarias de la vida, y que acerca la experiencia psicoanalítica al espíritu desgarrado, fracturado y poco coherente que, como señala Pontalis, es el hombre.

La práctica desafió el énfasis en darle al presente de la repetición transferencial sólo versiones más verdaderas y confiables del pasado, y el descubrimiento freudiano no se limitó al desmantelamiento de las defensas y la elaboración del conflicto en el Yo. El psicoanálisis siempre pretendió algo más que darle un orden más claro y una visión más verdadera a la vida. Aun así, debió llegar hasta el punto mismo en que el objeto perdido se hace inseparable de su ausencia para que lo irrepresentable afirmase su lugar en la teoría. La teoría confirmó entonces que el deseo transfiere a la cura el ideal de atravesar la barrera entre lo representable y lo irrepresentable. Con una salvedad: por más que los límites se corran, siempre quedarán irrepresentables. Y con una advertencia: lo irrepresentable (correspondiente al trauma, al duelo, al objeto perdido, al enigma o a lo que hay de más originario en la sexualidad y en la muerte) emerge como posible creación en el futuro.

Lo representable

El psicoanálisis siempre se propuso darle representación a lo más alejado de la palabra. El pasaje de la representación-cosa a la representación-palabra y la representación de objeto es uno de los instrumentos de la cura analítica. En este nivel, lo representable corresponde a un inaccesible perteneciente al orden de lo figurable y accesible a la percepción.

Uno de los descubrimientos más originales de Freud consistió en poner a la vista que lo fantástico es traducible. El otro fue

notar que lo subterráneo mantenía la crudeza e intensidad de la pulsión pese a la arquitectura defensiva del Yo.

La metapsicología freudiana consideró que la representación inconsciente está provista de catexis y que la inscripción en lo Inconsciente, en razón de la represión originaria, fija la pulsión a un grupo de representaciones y mantiene en ella, en la pulsión, una cierta idea de hacia dónde dirigirse. Las representaciones inconscientes privilegian así la atracción sobre otras representaciones cuando la asociación libre y la atención flotante instalan el trabajo analítico de lo representable. La curiosidad y el deseo de saber que sostienen el análisis, especialmente si se trata de su costado hermenéutico, son animados por ese inconsciente desconocido, que mantiene la promesa de un placer de sentido que se logra en la sublimación pulsional durante el ejercicio de lo simbólico en los momentos de *insight* y de posterior meditación.

Además, e intento subrayar este punto, el estudio de lo Inconsciente reveló que la representación reprimida queda ajena al contexto de la situación en la que se produjo la defensa, mientras que lo no reprimido queda extraño de sentido. Junto a la fuerza propia de la representación inconsciente y al poder de atracción que el objeto interno reprimido ejerce sobre la pulsión, el extrañamiento de la experiencia que quedó fragmentada e incompleta agrega un ingrediente de peso, un enigma siempre activo, al tema de la representabilidad.

Con la capacidad del escritor de darles palabras no sólo a los fantasmas sino también a los funcionamientos psíquicos inconscientes, Henry James notó la intensidad de sugestión literaria que reside en el personaje suelto, en el personaje despegado de su medio, en la imagen disponible, y les dio esta condición narrativa a los hombres y mujeres de sus novelas. Con agudeza psicológica prefirió que faltara arquitectura en la historia, a que sobrase. Prefirió que el personaje estuviese "en tránsito" y con conciencia del empeño por llegar a un destino abierto. El personaje suelto de James, que intenta construir la conciencia de un destino, transmite una cierta resonancia propia del trabajo psicoanalítico, donde la experiencia incompleta del pasado sigue preguntando al destino mientras el yo va adquiriendo disponibilidad para el futuro.

Un ámbito ambiguo e inquietante por donde deambulan recuerdos e intentos repetitivos a los que no les queda sino interrogar a la historia, un pasado conocido pero insuficiente y representaciones inconscientes aisladas de la experiencia, dan fundamento a un representable ávido de lógica y sentido que pretende la desmesura de dar cuenta de una pasión perdida y de una temporalidad quebrada. Los esfuerzos por atraer, los esfuerzos por "dar caza" (según la noción freudiana), propios de lo Inconsciente reprimido, y el intento por ordenar la experiencia que posee el inconsciente no reprimido, son las fuerzas pulsionales y los mecanismos metafóricos y metonímicos del proceso primario que abren las posibilidades interminables de transformación que hay en lo representable.

La variedad de visiones del mundo interno y externo, la flexibilidad de pensamientos y afectos y el enriquecimiento del Yo que producen las redefiniciones del pasado en el análisis del presente, engendran esas fantasías de infinitud que subyacen en los repetidos intentos de penetrar en los orígenes pasionales del secreto inconsciente encubierto por la represión primaria. Una multiplicidad de sentidos y un placer de sentido que la razón, buceadora de síntesis y verdad, no suele aceptar fácilmente pero que el pensar del psicoanálisis, del arte y del sueño, donde una cosa puede ser otras muchas, lo corrobora. El trabajo sobre las representaciones y el contexto donde la represión se instaló da versiones más sensibles y enriquecedoras del pasado, de sus repeticiones y destinos. Con la condición de dejar llegar el pensamiento imprevisto (señala Pontalis), el que contradice y rompe la armonía, y acoge una nueva fantasía básica (Baranger, M., 1993) en la experiencia analítica.

Para bien o para mal, pareciera que nunca se concluye con lo desconocido que deambula por los aluviones fantasmáticos a que nos tiene acostumbrados el estudio de lo representable. Un representable que está ahí, siempre dispuesto a que el análisis lo emplee en las nuevas aperturas que da la interpretación, es un ofrecimiento maravilloso de lo Inconsciente a la vida. Pero, también, una condena para el alma apresada por ese apagamiento de la imaginación que, como dijo Wordsworth, provoca lo simbólico cuando, a fuerza de un uso repetitivo e institucionalizado, puede hacer de la metáfora un sinónimo de lo metafori-

zado. Son las riquezas y los obturamientos de lo representable, sus despliegues y sus abismos e, incluso, el peligro de que la sobresignificación, los sobresentidos, conduzcan a una fragmentación de la certidumbre de una identidad. Con su conocida apetencia por los juegos laberínticos del lenguaje, en "Sobre el Vathek, de William Beckford" escribió Borges: "... tan compleja es la realidad, tan fragmentaria y tan simplificada la historia, que un observador omnisciente podría redactar un número indefinido y casi infinito de biografías de un hombre, que destacan hechos independientes y de los que tendríamos que leer muchas antes de comprender que el protagonista es el mismo".

No obstante los límites y las obturaciones a las que puede conducir lo representable, en la medida en que adquiere movilidad de sentidos, se produce el movimiento característico de la temporalidad psicoanalítica: presente-pasado-futuro. No se trata de un desplazamiento del presente hacia el pasado, sino de una apertura para emprender una aventura distinta en el futuro. M. y W. Baranger (1979), en concordancia con ideas de E. Pichon Rivière, consideran que la interpretación y el *insight* provocan un proceso dialéctico entre pasado y porvenir, de manera que lo vivido en el análisis puede ser considerado como una multiplicidad de destinos posibles, como una posible transformación del peso de un destino en elemento de una creación.

Lo representable es el arquitecto necesario en esta construcción de la temporalidad.

Sin embargo, lo prelingüístico y lo no lingüístico en sentido amplio no siempre son abordables por el trabajo analítico sobre la representación. Lo mismo sucede con las representaciones fragmentadas y escindidas por el trauma y, sin duda, con los irrepresentables universales. La aceptación de este nuevo límite, de esta finitud de lo representable generado por lo irrepresentable, enturbia el investimiento narcisista que se le suele otorgar y les da cierta caducidad a los esplendores imaginarios que ven en él una fuente infinita de iluminación. Estos límites han abierto el camino de la investigación psicoanalítica sobre la representabilidad.

Lo irrepresentable

El psicoanálisis ubica lo irrepresentable en lo que no tiene inscripción, en lo no psíquico. Para los desarrollos influidos por la lingüística, es lo que no está dentro de las posibilidades del significante. En el trabajo analítico, es lo que excede a la transmisión entre proceso primario y secundario, a la transmisión intrapsíquica entre sistemas, e intersubjetiva entre personas. Es lo que excede a la dialéctica de condensaciones, desplazamientos y juegos de la memoria.

Ninguno de estos niveles es ajeno a la práctica y están explícita o implícitamente incluidos en las teorizaciones que empleamos. Más aún, las mismas teorías no deben entenderse como verdades científicamente objetivables, sino como construcciones que le dan representación en la mente del psicoanalista a lo irrepresentable del funcionamiento psíquico. Freud (1933) aclaró este punto en la descripción de la metapsicología que hace en *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*: "He intentado traducir al lenguaje de nuestro pensar normal, lo que en realidad tiene que ser un cierto proceso, no conciente ni preconciente, entre montos de energía en un substratum irrepresentable." Es notable y no deja de sorprender que las formas que le damos a la técnica e, incluso, los horizontes del análisis, reciban su validación más rigurosa de esta invención de Freud, de su construcción de lo no representable, ascendida a referente de todos los interrogantes psicoanalíticos.

Freud siempre tuvo claro que lo no pensado puede hacerse pensamiento, representación, palabras. Algo que está en el Ello pero no se sabe puede ser disparado hacia la percepción, y "lo real-objetivo-no discernible" hacerse discernible, como señala en *Esquema del psicoanálisis* (1940).

No obstante, la noción de lo irrepresentable no es unívoca.

A) En las *Nuevas conferencias*..., Freud definió las modificaciones a las que apunta el psicoanálisis en términos metapsicológicos: "fortalecer el Yo, hacerlo más independiente del Superyó, ensanchar el campo de percepción y ampliar su or-

ganización, de manera que pueda apropiarse de nuevos fragmentos del Ello" y en esto último incluía tanto las impresiones hundidas por la represión como "las mociones de deseos que nunca han salido del Ello". Estas mociones, cuya apropiación por el Yo pretende el análisis mediante la transformación de algo que sólo es germen en la pulsión, en pensamientos y afectos, es uno de los niveles de lo desconocido no decible, de lo que no tiene aún representación. La simpatía nunca desmentida de Freud por Lamarck, la concepción de fantasías originarias, la universalidad del complejo de Edipo, el mito del asesinato del padre podemos remitirlos al "oscuro" Ello, al desconocido pasible de figuración.

Las transformaciones culturales, los avances científicos, tecnológicos y los nuevos conocimientos que atrapan fragmentos de la realidad material en nuevas evoluciones del símbolo ponen en evidencia que lo irrepresentado puede adquirir representabilidad. Por ejemplo, la fecundación *in vitro* dio percepción a la unión del espermatozoide con el óvulo, a un acto de engendramiento que sucede en el exterior del cuerpo, a una escena primaria tecnológica, a la visión de un hacedor externo de vida. Algo inédito, revulsivo y violento sólo imaginado por el mito y el arte, que pone a prueba la capacidad del aparato psíquico de hacer entrar en la espiral de la representación y el símbolo lo que fue un límite para lo psíquico (Melgar, 1995). Un destino y una transformación de lo sumergido en los enigmas del cuerpo.

B) Estos niveles de lo irrepresentable que testimonian la relación creativa del Yo inconsciente con lo desconocido del Ello, no son equivalentes a los irrepresentables de la psicopatología dominada por los efectos del trauma, por los duelos melancólicos devoradores de objetos y representaciones, y por los mecanismos de la negatividad.

Cuando los psicoanalistas se vieron necesitados de investigar con más asiduidad los mecanismos de la negatividad, las neurosis actuales, las depresiones narcisistas, las problemáticas no neuróticas fueron terrenos fecundos para el desarrollo de nuevos conceptos. Si bien éste fue el terreno empleado clásicamente, el estudio de la negatividad se extiende a las neurosis y a otras experiencias, como las del arte. Freud había nota-

do el amplio horizonte de la negatividad y tuvo una visión plurisémica de su presencia en la vida anímica.

Un ejemplo es la alucinación negativa. En los escritos de Schreber, Freud descubrió el fundamento narcisista de la alucinación negativa. Corolario fantasmático de la retracción libidinal al Yo, fue entendida desde entonces como la repetición alucinatoria de la vivencia psicótica de Fin de Mundo. Hace ya algunos años, A. Green definió con acierto la alucinación negativa como la representación de lo irrepresentable. Una representación destinada a denunciar la desinvestidura objetal y la consecuente desaparición, en la mente, del mundo representado, transmite algo muy cercano a la muerte psíquica. En este sentido, la alucinación negativa no es sólo la repetición del fundamento del delirio, sino una representación universal del trauma y, a la vez, una defensa frente al vacío. Ésta puede ser reconocida en el horror al vacío que experimenta el creador frente al papel o la tela en blanco, que no es comparable a la relación simbólica con la nada, más cercana al ombligo del sueño. Mientras esta última conecta al creador con lo imposible y con "ese querer penetrar en los secretos de la vida, de pedir a la creación el poder de recomenzar" que Blanchot ve en la tentación del artista de ir más allá de lo permitido hacia la transgresión más radical, la alucinación negativa es un mecanismo que acompaña al deseo de muerte de un mal objeto proyectado en el mundo externo frustrante. Un objeto sin el cual, paradójicamente, no se puede vivir sin experimentar indefensión. Pese a estas diferencias, suelen coincidir en la clínica y en el proceso creador.

Los irrepresentables correspondientes a los mecanismos de la negatividad no están condenados a quedar fuera de las cadenas asociativas. Pese al trauma, siempre quedan restos analizables de representaciones fragmentadas; los fantasmas arcaicos se apoderan de la proyección y se suelen analizar en situaciones externas; de los objetos perdidos en duelos tempranos, queda la nostalgia; y la situación analítica da posibilidades de construir fantasías sobre lo que no tiene representación inconsciente. Parte de la riqueza del análisis contemporáneo nace de la posibilidad de experimentar en los dos campos: el de lo representable y el de lo irrepresentable con sus aportes, interrelaciones y límites. Green (1995) enfatiza la necesidad de ocuparse no sólo

del trabajo sobre las representaciones sino también sobre la representabilidad, y son varios los autores que aportan experiencias clínicas y desarrollos teóricos en ese sentido.

C) Tampoco estos irrepresentables son equivalentes a los universales considerados como de imposible representación: la muerte, el origen de la vida, el objeto perdido imaginario, lo incognoscible del sexo y la sexualidad.

Si la literatura es capaz de darle escritura, forma y contenido a lo más inaccesible del psiquismo, nada mejor que recordar la carta que Freud le escribió a Romain Rolland (1936). La imagen del monstruo de Loch Ness fue el fantástico fantasma construido por el psicoanalista y escritor para darle figuración a lo inexplicable de la experiencia. "Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis" contiene una elaboración edípica extraída del autoanálisis de Freud, que le da interpretación al extraño efecto del impacto estético ante la visión de la Acrópolis. A la vez, contiene esa visión literaria que atraviesa pasajera y rápidamente el texto y deja en una imagen la sugerencia de un secreto, de un enigma no verbalizable: "... es como si alguien, paseando en Escocia por el Loch Ness, viera de pronto escurriéndose en tierra el cuerpo del tan mentado monstruo y se encontrara forzado a admitir: '¡Entonces existe efectivamente esa Serpiente del Lago en la que yo no creía!'"

Dice Borges: "Nadie ignora que a Edipo lo interrogó la esfinge tebana: ¿cuál es el animal que tiene cuatro patas al amanecer, dos al mediodía y tres por la noche? Nadie, tampoco ignora que Edipo resolvió que se trataba del hombre... quién de nosotros no percibe inmediatamente que el desnudo concepto de hombre es inferior a la mágica pregunta que deja entrever el temible animal."

La perturbación del recuerdo en la Acrópolis permite reconocer la inquietante extrañeza de lo no familiar, el encuentro con algo imposible de percibir en el mundo simbólico conocido. Por su lado, el enigma borgiano instala la índole mágica de la pregunta que hace la esfinge. Freud vislumbra, mira imaginativamente lo irrepresentable, Borges lo convoca. Freud no ignoraba que lo siniestro es un celoso guardián de lo inaccesible, pero

pensaba que la fuente edípica del conflicto pulsional en el Yo era el camino más verdadero, el terreno más riguroso y respetuoso, para profundizar en lo desconocido. Borges no ignoraba la excelencia de la palabra justa, del juicio lúcido y de los símbolos adquiridos por la cultura, pero sabía que los vacíos son también la obra.

Me referí a estos dos textos porque los autores le dan lugar a lo irrepresentable. La posibilidad de construir un fantasma a partir de lo inaccesible, aceptando las infinitas posibilidades que hay en todo enigma, sin desdecir la realidad psíquica, sus representaciones inconscientes y la importancia de la palabra, forma parte del trabajo de la representabilidad.

Misceláneas sobre lo irrepresentable

A medida que el psicoanálisis avanza hacia lo más primario del psiquismo, en distintos ámbitos y desde distintos puntos de partida, se reflexiona con mayor riqueza de teorías en lo que hay de indescifrable en la sexualidad y la agresividad originarias, en lo irrepresentable inherente a la constitución misma del sujeto.

En su concepción del enigma, J. Laplanche consideró que la seducción originaria es prototípica del mensaje enigmático ya que, junto con la ternura, el adulto introduce activamente la sexualidad, en un mensaje cuyas significaciones son indescifrables para el niño y, en gran parte, para el mismo adulto. Para Laplanche (1982), el enigma así instalado es un significante "*à traduire*".

De alta potencialidad polisémica, lo enigmático puede concebirse como un disparador de la fuerza representacional del psiquismo. Una capacidad de dar figuración que, paradójicamente, se hunde en el núcleo irrepresentable de la sexualidad, instalado traumáticamente.

S. Ferenczi ya había notado la violencia identificatoria que ejerce el adulto sobre el niño en situación de indefensión, dando lugar a la identificación con el agresor. En la medida en que el niño, apto para la ternura, no entiende los componentes sexuales

de la seducción, se identifica con el adulto agresor. A. Freud (1936) también notó que, ante la agresión improcesable del adulto, el niño se identifica con el agresor. Ambos autores señalaron el fundamento traumático y los efectos sobre la estructura.

C. M. Aslan (1998) se ha referido al aspecto estructurante de las identificaciones primarias que constituyen el núcleo más difícilmente modificable de la estructura.

La disposición universal hacia el arte que posee el ser humano tiene su raíz en una identificación primaria. La repetida sonrisa leonardesca, la que caracteriza a *La Gioconda*, la que vemos en la genealogía sacra *Santa Ana, la Virgen y el Niño* conduce hacia el tema. Basándose en Vasari, quien había hecho notar que en su temprana juventud Leonardo había hecho cabezas sonrientes de niños, Freud (1910) propuso que la sonrisa leonardesca era la de la madre, la de Leonardo, o la de ambos. Entiendo que la sonrisa repetida, efecto de un impacto sensible, revela el núcleo estético que forma parte de la constitución del sujeto.

El psicoanálisis del arte, la experiencia analítica con el arte, permite percibir la riqueza de enigmas que yacen en los puntos menos descifrables y más atrapantes de la obra (Melgar, Rascovsky de Salvarezza, 1997). La identificación estética con lo indescifrable despierta entonces la escena fantasmática, la representación del misterio.

Es posible que las identificaciones primarias lleven consigo lo enigmático, de manera que lo irrepresentable forme parte de la constitución misma del sujeto.

En la experiencia clínica sobrecoge constatar que ciertos fenómenos que habían interesado a Freud y sobre los que no tenemos una teoría lo suficientemente satisfactoria, como la transferencia de impulsos e ideas de una persona a otra o de una generación a otra, contienen elementos enigmáticos, que no terminan de acceder a la inscripción psíquica y se transmiten en identificaciones primarias.

La práctica muestra que fantasías inquietantes y difícilmente penetrables acceden muy lentamente al análisis. Cuando lo ha-

cen, la mismidad del analizado se conmueve. Si la experiencia es tolerada, la creatividad del psicoanalista puede encontrarse con el potencial creativo del analizado, instalándose lo que, con R. Doria Medina E., hemos llamado una "estructura de *insight*" (1996), donde lo enigmático de la sexualidad, hundido en la identificación primaria, se dramatiza en el análisis.

En "El olvido de los sueños", Freud (1900/01) observó que en todo sueño hay un lugar de sombras, una madeja de pensamientos oníricos que no pueden llegar a conocerse. Lo llamó "el ombligo del sueño", por considerarlo "el lugar más espeso de donde se eleva el deseo del sueño como el hongo de su micelio". Es interesante que en momentos tempranos de su obra ya ubicara en los sueños algo indecible, imposible de desenredar que, a la vez, fuese el *substratum* del deseo del sueño, y no expresión de la censura. Freud no propuso más adelante hipótesis técnicas sobre esta apreciación clínica ni se ocupó posteriormente de la metáfora sugerente. Aun así, la posterior noción de pulsión encaja elocuentemente en el ombligo del sueño.

Llama la atención la singular relación que Freud estableció entre los deseos del sueño y el ombligo (pulsional), desde donde se dramatizan. Al mismo tiempo, saltan a la vista el silencio y la ausencia de pensamientos que Freud le atribuye. Un silencio que se transforma en teatro onírico quizá constituya un primer acercamiento en Freud a lo que hoy entendemos como trabajo psicoanalítico sobre la representabilidad. Un trabajo que obliga a penetrar en los poco accesibles terrenos de la pulsión, del Eros aún amorfo, de Tánatos y del objeto perdido.

El objeto perdido es un irrepresentable. Cuando Kant vio en la nostalgia el deseo de reencontrar algo que se tuvo en un tiempo irrecuperable, vislumbró la problemática temporal de su objeto. Un objeto definido por la ausencia que dejó y por una específica cualidad afectiva en la que subyace el pasaje efímero y transitorio de un irrepresentable. G. Rosolato (1985) señaló la función creadora que tiene la nostalgia y la acción disparadora de lo imaginario por efecto de la percepción de fragmentos todavía perceptibles de la totalidad sumergida. El objeto perdido, irrepresentable y cercano a los dominios de la pulsión de muer-

te no se propone al psiquismo como representación, sino como motor de transformaciones.

El trabajo psicoanalítico sobre las articulaciones entre lo representable y lo irrepresentable avanza hacia lo originario y corre los límites de la cura analítica más allá de los límites de las defensas. Es una tentativa de sostener el deseo que amenaza quebrarse en los momentos de angustia actual. Entiendo que es un intento de encontrar respuesta a la atracción ejercida por el enigma, el silencio y la ausencia, cuando las angustias traumáticas dejan de ser un problema último del análisis y el problema es la necesidad de crear, amar y sublimar.

Algo de la potencialidad de lo siniestro está incluido en lo irrepresentable y en las identificaciones primarias que lo transfieren. Pero no todo puede ubicarse en estos términos. La dinámica pulsional vehiculiza identificaciones primarias durante el análisis, y es posible que aquello que no llegó a ser huella mnémica se instale en las fantasías básicas (M. Baranger, 1993) construidas entre analista y analizado como creación analítica.

Es probable que el énfasis que el analista pone en el punto de partida pulsional, traumático, estructural, o del objeto cuando considera lo irrepresentable, esté en relación con su experiencia analítica y su propio proceso teórico. También es probable que los analistas que incluyen lo irrepresentable en su pensamiento y no lo desmienten en la práctica sean quienes buscan indagarlo en la técnica, liberándose también del sentimiento de irrealidad que suele embargar el campo analítico.

Pero lo que me parece innegable es que, si se eliminara el arte de la experiencia psicoanalítica, los florecimientos actuales de lo irrepresentable enmudecerían en la teoría.

BIBLIOGRAFÍA

Aslan, C. M. (1998): "Acerca de las identificaciones primarias estructurantes", en *Zona Erógena*, Buenos Aires, agosto de 1998.

Baranger, W. (1979): "Proceso en espiral y campo dinámico", en *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, núm. 59, Montevideo, pp. 17-32.

Baranger, M. (1993): "La mente del analista: de la escucha a la interpretación", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, T. XLIX, núm. 2, pp. 223, 237.

Doria Medina, R.; Melgar, M. C. (1996): *Hacia el psicoanálisis de las psicosis*, Buenos Aires, Lumen, pp. 25-27.

Ferenczi, S.(1966): *Problemas y métodos del psicoanálisis*, Buenos Aires, Hormé, p. 145.

Freud, A. (1936): *El Yo y los Mecanismos de defensa*, Buenos Aires, Médico Quirúrgica, pp. 139-154.

Freud, S. (1900-1901): "El olvido de los sueños", en *OC*, V. 5, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 519.

Freud, S. (1910): "Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci", en *OC*, V. XI, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, pp. 100-110.

Freud, S. (1915): "Trabajos sobre metapsicología", en *OC*, V. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, 1990.

Freud, S. (1933 [32]): *Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis*, en *OC*, V. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, p. 83 y p. 69, 1993.

Freud, S. (1936): "Carta a Romain Rolland. Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis", en *OC*, V. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1993, pp. 214-215.

Freud, S. (1940 [1938]): *Esquema del psicoanálisis*, en *OC*, V. XXII, Buenos Aires, Amorrortu, 1996, p. 198.

Green, A. (1995): *La metapsicología revisitada*, Buenos Aires, Eudeba, 1996.

Laplanche, J. (1982): *La révolution copernicienne inachevée*, París, Aubier, 1982.

Melgar, M. C. (1995): "Procreación asistida (natural-artificial) en la cultura contemporánea", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, T. LII, núm. 3, pp. 811-817.

Melgar, M. C.; Rascovsky de Salvarezza, R. (1997): "The Enigma and the Passionate Mother-Child Relationship in Painting of the Italian Renaissance", I *Interdisciplinary Symposium of Art and Psychoanalysis*, Florencia, International Psychoanalytic Association, Florence, 1997.

Pontalis, J. B. (1997): "El soplo de la vida", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, T. LIV, núm. 3, pp. 581-586.

Rosolato, G. (1985): *Éléments de l'interprétation*, París, Gallimard, p. 205.

CAPÍTULO 5

CARAVAGGIO

VIOLENCIA Y ARTE

Roberto Doria Medina Eguía

La vida y la obra de Michelangelo Merisi, llamado el Caravaggio, se desarrollaron entre sombras y luces. Desde lo sombrío de su existencia surgió la claridad de su arte. Profundo contraste entre su turbulenta conducta, irregular y agresiva, hasta llegar al crimen, y la belleza de su pintura. Como si los momentos claros y oscuros por los que se debatía su dramático vivir se hubieran volcado en sus cuadros dotándolos de una atmósfera de contrarios: el claroscuro. Sombras y luces, en la mente y en los lienzos, habían atrapado al Caravaggio.

Las escenas de espanto y la expresión pasional, iracunda, cruda, de sus personajes llenos de realidad, parecen ser deslizamientos de lo trágico de su vida. Furtivo —como formación reactiva—, su temperamento violento asoma o se esconde entre los giros de belleza y precisión de su pintura, así como en cada uno de los temas.

Hay en la personalidad de este genio dos corrientes intensas: la sublimada, con la que alcanza su arte de perfección y equili-

brio, y la otra, de descarga pulsional inmediata y acción rápida. De lo recóndito de su alma traumatizada, en la que danzaban la muerte y la destrucción, surgió una fuerza contraria de luz y vida para alimentar su exquisita creación.

No se sabe con precisión pero se cree que Michelangelo Merisi, nació en Milán o en el cercano pueblito de Caravaggio, alrededor de 1571, y murió el 18 de julio de 1610 en Porto Ercole, Toscana. Era hijo de Fermo di Bernardino Merisi y de Lucia Aratori. El padre trabajaba como "*magister*" alférez (especie de constructor, arquitecto o encargado) al servicio de Francesco Sforza, marqués de Caravaggio. Llevó desde niño una vida llena de tribulaciones y sinsabores. Quedó huérfano a los cinco años, y la madre, al presentarse dificultades con los parientes por la herencia, tuvo serias penurias económicas, y la situación de relativa holgura en que vivía la familia cambió bruscamente a una de escasez. Milán, española durante la infancia del Caravaggio, soportaba fuertes y excesivos impuestos. En consecuencia, era una ciudad pobre y dura para vivir, en la que el pillaje, el robo, la violencia, el crimen eran corrientes. Para cuidarse, los hombres se adiestraban en el manejo de las armas.

En 1576, Milán se vio asolada por la "plaga de san Carlos", una epidemia de fiebre bubónica que diezmó a la población y la sumió aún más en la miseria. Milán presentaba una macabra, lúgubre y horripilante situación. En carros, cadáveres desnudos, incluso cuerpos todavía con vida, eran llevados al lugar donde se los quemaría. Aquí y allá, ardían hogueras para quemar ropas y enseres de los apestados. Entre el humo y la putrefacción, el olor era insoportable. Una procesión tras otra clamaba por la ayuda divina. Las súplicas y los rezos monótonos se mezclaban con gritos de desesperación, de espanto ante la enfermedad y la muerte.

La familia huyó al pueblo de Caravaggio. Tarde. El padre, el abuelo y uno de los tíos perdieron la vida. Es posible que estos acontecimientos funestos, en especial la muerte del padre en pleno período edípico, y el desgarrador ambiente hayan hecho una profunda mella en el psiquismo del Caravaggio.

Al cumplir trece años, comienza Michelangelo su aprendizaje del oficio de la pintura en el taller del pintor Simone Peterza-

no, en Milán. Su admisión está documentada en un contrato que lo obliga a estar cuatro años al servicio del maestro, a cambio de la enseñanza y el sostén diario. El maestro Peterzano, un manierista tardío, presunto discípulo del Tiziano, no era brillante pero sí capaz como para iniciar al joven en el oficio y hasta transmitirle el colorido de la escuela veneciana, la prolijidad en el óleo y pintar la realidad tal cual se la ve, como lo hacía el Tiziano y lo haría el Caravaggio.

Después de la muerte del padre, continuaron sus relaciones con la familia Sforza y con los emparentados a ella, como los Colonna, los Borromeo, los Doria. En varias oportunidades ese apoyo lo libró de la justicia o del hambre.

Durante este período de formación, se sucedieron en Europa hechos que cambiaron el curso de la historia de la cultura y el arte y quedaron grabados en la sagaz mente de Michelangelo Merisi: la Reforma, el Concilio de Trento, la Contrarreforma. Esta última influyó directamente sobre el arte religioso e indujo la aparición de un nuevo estilo, el barroco, que no les perdonará a las corrientes manieristas la superflua elegancia, el regodeo en el nudismo y la incorporación de elementos paganos. Sin embargo, algo del manierismo reverbera en el barroco.

El movimiento se inicia en Roma y se extiende enseguida. En Milán, el arzobispo Carlo Borromeo fue el adalid de los postulados de la Contrarreforma, que descansaban en una nueva forma de llegar a Dios para oponerse al protestantismo. Arregló y decoró las iglesias y las basílicas para que, más espléndidas y bellas, alcanzaran los altos planos divinos y aumentó la pompa y el esplendor de las ceremonias. Este clima llegó profundamente a la sensibilidad del artista.

Al concluir el contrato con el taller de Peterzano, volvió a Caravaggio. Sus biógrafos no han podido encontrar ninguna referencia de esos años hasta la muerte de su madre, en 1590. En este lapso se cree que visitó Venecia y varias poblaciones lombardas para ampliar sus técnicas. La vida se le tornó complicada en Milán, su pobreza se agudizó debido a la magra herencia y a la justicia, que castigaba sus inconductas y enfrentamientos. Sus encierros se hacían frecuentes. Uno de sus biógrafos asegura que mató a un policía, que fue encarcelado y que tuvo que repa-

rar económicamente el crimen. Gracias a la ayuda de sus nobles protectores, pudo partir a Roma. (Nunca retornaría a Milán.)

Roma le despertaba intensas inquietudes vitales y artísticas. Allí los jóvenes giraban en un torbellino de aventuras y licencias. Y a los que se inclinaban al arte la ciudad les ofrecía, al lado de aquéllas, otras atracciones. Podían perfeccionarse con grandes maestros. Podían soñar con la fama y, más modestamente, con buenas ventas, con contratos. Incesantemente se edificaban o se restauraban templos. Podían trabajar en retablos y frescos. Pero no sólo templos se construían. También hermosos edificios, magníficas fuentes, poéticos jardines, anchas avenidas.

Roma se había constituido en la capital de la cultura y en un mercado espléndido para las obras de arte. Sin embargo, seguía con su fama de peligrosa y poco segura. En sus calles pululaban mendigos, hombres de avería, niños abandonados, ladrones, prostitutas. El hambre era frecuente. Y frecuentes las reyertas callejeras, en especial de noche, cuando se oía el entrechocar de las armas blancas. La gente portaba espadas y puñales. Eran corrientes el batirse a duelo y la muerte artera, por envenenamiento. Los venenos eran disimulados en anillos, relicarios o guardapelos; podían estar, como ponzoñas, en alfileres de adorno o en finos puñales. Este ambiente de violencia iba acorde con el temperamento impulsivo y pendenciero del "pintor maldito" que, según el decir de algunos, manejaba mejor la espada que el pincel.

Los primeros tiempos de estancia en Roma fueron de penurias para el Caravaggio. Tuvo que realizar trabajos muy menores por encargo de pintores como Lorenzo Siciliano y Antivetuto della Grammatica, quienes le pagaban para que les pintara cabezas u obras de complementación. Primero buscó refugio en casa de monseñor Pantolfo Pucci, a quien llamaba "señor ensalada", porque era lo único que le daba de comer. Luego, consiguió alojarse en la casa de monseñor Fantin Petrignani. Y, por fin, encontró un puesto de ayudante en el taller de un pintor famoso, Giuseppe Cesari, Il Cavalier d'Arpino, con excelentes trabajos de decoración, vinculaciones sociales y un buen oficio. Éste lo introdujo en la nueva técnica de las "naturalezas muertas". Ya la figura humana no era el único motivo. Ahora,

flores, frutas, bodegones... en lo que alcanzó muy pronto la perfección.

Al poco tiempo, enfermó y estuvo internado en el Ospitale de la Consolazione, por haber recibido una coz de un caballo o un golpe en un encuentro callejero. Pinta entonces el "Baccino malato", autorretrato en que se lo ve con un rostro pálido, casi verdoso, demacrado, una corona de hiedra en la cabeza, uvas y frutas en las manos, como un "bacco" decadente. En el semblante enfermo se insinúa cierta picardía.

Durante sus primeros años en Roma está pendiente del dinero. Inclusive hace copias, pero aun así toda su producción está dotada de una enorme y rara belleza. En general, son obras de poca dimensión y de fácil salida, que ejecuta en caballete, recurso técnico no tan corriente en una época que prefiere los grandes frescos murales. Este ejercicio cotidiano de óleo, caballete y ejecución directa le dio como culminación lo magnífico e irreprochable de su singular técnica. Desde el comienzo, el Caravaggio es un innovador, va en busca de motivos nada habituales, rompe con la tradición, observa en forma directa la realidad y la naturaleza de las cosas; sus personajes son personas de verdad, de "carne y hueso", tomados de alrededor: músicos, niños abandonados, pilluelos, mendigos, prostitutas, gitanos, burdos campesinos, típicos pueblerinos... Los muestra dentro de las amarguras y alegrías de sus simples vidas. Por eso, algunos lo acusan de pintar "lo despreciable", "lo que está en la calle", lo vulgar, de ser insensible al decoro. Vean, si no, su Magdalena, una ordinaria muchacha de campo. Su Baco, un adolescente afeminado. Baco, el rey de la bonanza y el placer.

En el taller de Arpino practica naturalezas muertas, como único motivo del cuadro o como decoraciones y alegorías que engalanan otros motivos pero también los impregnan de significados. La más simple de las naturalezas cobra belleza y prestancia. Tal el caso de "Canasta de frutas", donde muestra la corrosión que produce el tiempo en las cosas. Con este fin, sacrifica la simetría y alarga uno de los extremos. Va desarrollando la luz gradualmente y atenuándola en su recorrido hasta casi su apagamiento. Algún fruto está en su plenitud, otro en avanzada madurez, otro en descomposición.

En todo el período inicial prevalecen los temas de muchachos con diferentes expresiones emotivas: "El tañedor de laúd" (dos versiones) intenta contrastar el arte con la naturaleza y realza en el rostro la psicología del personaje, con rara armonía y vaga seducción. "Muchacho con cesto de frutas"[1] relaciona la naturaleza con la juventud; el espectador llega a experimentar lo gustativo. Luego, elabora en dos versiones "Muchacho mordido por un lagarto", en que se patentizan el miedo y la sorpresa. Sobre las cosas, los rostros y los cuerpos, la luz. Ella les prodiga máxima naturalidad, y ella les despierta vida, esas emociones que constituyen uno de sus afanes principales. "Alto en la huida de Egipto", "La Magdalena", "La Buenaventura"[2] no hacen sino corroborar la delicadeza de sus trazos, la habilidad para captar en forma directa el ambiente (no recurría a esbozos o dibujos previos), su penetrante compresión del alma de los personajes, que irradian sentimientos y emociones.

El año de 1595 fue de mucha suerte, pues comenzó a beneficiarse con la protección del poderoso cardenal Francisco María Borbón del Monte, quien durante cuatro años le dedicó atención y gran benevolencia, tal vez porque le había sido recomendado por su primo Sforza, tal vez porque ambos tenían parecida inclinación sexual. El cardenal le dio albergue, comida, ropa, materiales de trabajo. Le abrió el camino hacia la amistad de gente poderosa, como los Giuliani, los Mattei, los Crescenza, que adquirieron muchas de sus obras. Gracias también a los buenos oficios del cardenal se le confiaron los retablos de la capilla Contarelli. Durante cuatro años disfrutó de seguridad y protección. Había llegado en situación de indigencia extrema, andrajoso, famélico y con frondosos antecedentes policiales.

Por el contenido de sus cuadros se le puede atribuir al Caravaggio una tendencia homosexual. Como modelos solía elegir "castrati". Sus desnudos son siempre hombres desnudos. Y, vestidos o desnudos, sus personajes masculinos tienen cierta apariencia feminoide. Además, es como si hubiera entre ellos esa particular relación. En cuanto a su vida privada, está la pro-

---

[1] Roma, Galería Borghese.

[2] Diferentes versiones en el Louvre (París) y en el Museo Capitolino (Roma).

tección del cardenal del Monte, conocido homosexual. No se le conocen amoríos con mujeres ni relaciones fugaces, ni visitas a los burdeles. Sí, en cambio, la íntima y estrecha relación con algunos hombres, pero nada concreto. Algunos biógrafos, sin embargo, lo consideran bisexual.

Decorar la capilla Contarelli en la iglesia de San Luigi dei Francesi constituía su gran oportunidad para consagrarse. Eligió el óleo como técnica —los frescos no eran su fuerte y también quería hacer valer los últimos recursos— y la vida de san Mateo como tema ("San Mateo y el ángel", "Martirio de san Mateo" y "Vocación de san Mateo"). Los miembros de la Iglesia y la gente reaccionaron con admiración y estupor. La luz irrumpía por encima de la escena para iluminar el gesto de la mano de Cristo. El Caravaggio manifestaba en todo su esplendor su revolucionario iluminismo y mostraba, al mismo tiempo, la realidad puesta en el arte religioso. Sin embargo, había ido muy lejos y tuvo que rehacer "San Mateo y el ángel", porque la primera versión fue rechazada por cruda e indecorosa.

Con el éxito alcanzado por su estilo, el barroco romano en la pintura despierta a la plenitud. La obra del Caravaggio plasmaba los lineamientos generales de la nueva corriente: la vuelta a la realidad dentro de un ilusionismo y creación fantástica, la exaltación de las emociones, el rigor en las normas técnicas, la incorporación de una gran variedad de formas en las que se consigue un alto grado de elaboración, la sensualidad exquisita, la búsqueda de ampliación de espacios y la proyección escénica... Y había incorporado una dimensión: el juego de luces y sombras, su célebre claroscuro, su marca, el recurso mediante el cual imprime a sus cuadros un particular dramatismo, conservando la pureza de las formas.

Los inconvenientes con la trilogía de san Mateo no impidieron un nuevo pedido de obra, esta vez en la capilla Cerasi, en Santa María del Popolo. "La conversión de san Pablo" y "La crucifixión de san Pedro" son óleos magníficos en los que la luz es la clave. En el primero la gracia divina se posa con vigor sobre el caballero para mostrarle la verdad y la salvación en contraposición con las tinieblas del pecado. Para darle un mayor realce a la escena, utiliza recursos, por así decir, cinematográficos, co-

mo el tamaño desmesurado del caballo. Por "La conversión de san Pablo" fue acusado nuevamente de rebajar lo divino a lo popular y mundano. En "La crucifixión de san Pedro" la protagonista es la luz, la luz de la gracia, que ilumina a figuras de gran tamaño que logran un gran impacto; los colores acompañan el claroscuro resaltando los reflejos.

Después pinta la "Deposizione" en la iglesia Santa María della Vallicella, que es reconocida como una obra de gran valor. Los rasgos fisonómicos de los personajes, transidos de emoción ante el suceso, son transformados por su "iluminismo", señalando a cada uno de ellos en la profundidad de sus reacciones psicológicas.

Sus extravagancias y su violenta vida se intensificaron, como si el triunfo hubiera potenciado su eterno conflicto entre los impulsos libidinales y creadores y los impulsos destructivos; como si no pudiera gozar del éxito o sólo pudiera hacerlo a través de la violencia en una descarga inmediata y cumpliendo con sus tendencias sado-masoquistas. Por su espíritu pendenciero se lo apodó, como dijimos, "pintor maldito". De todas sus tropelías zafó con penalidades mínimas, o se fugó o fue absuelto, siempre protegido por esas poderosas familias.

Los sucesos delictivos en que se vio envuelto son muchos y se encuentran registrados en las dependencias policiales o judiciales italianas: denuncias, procesos, prisión, fugas.

Algunos ejemplos: el 28 de agosto de 1603 el pintor Giovanni Baglione lo querella por difamar su buen nombre en poesías de carácter soez. El 24 de abril de 1604 un camarero lo denuncia por haber recibido un plato de alcauciles calientes en la cara. Al año siguiente, es encarcelado dos veces por haber proferido injurias graves a esbirros. Es arrestado en reiteradas ocasiones por portar armas. En julio de 1605 es procesado por agredir y lesionar al notario Mariano Pasqualone. También es llevado a los tribunales por apedrear los balcones de la casa de Prudenza Bruno. El 24 de octubre de 1606 fue internado debido a una herida grave por espada. Y, por último, el hecho más serio que le costó extremas dificultades por el resto de su vida: en una riña, a consecuencia de haber perdido al juego de la pelota y una apuesta, mató a Ranuccio Tomassoni da Terni. Para

evitar la pena capital se refugió primero en las colinas cercanas de Roma, en los fundos de la familia Colonna-Sforza, sus eternos protectores. Luego, pasó a Nápoles y, finalmente, en 1608, a Malta.

Durante la errancia trabajó con mucho éxito y buenos resultados económicos. "La cena en Emaús", que pertenece a los primeros tiempos de la fuga, muestra su madurez alcanzada como pintor, la perfección en el contraste de las luces, un especial posicionamiento de las figuras en el espacio y la expresión de las emociones en los rostros de los personajes, extraídos de la plebe.

En Nápoles encuentra una ciudad abierta a los influjos de la Reforma, como la elaboración de nuevas ideas, la experimentación de la ciencia y la amplitud de criterios alrededor de la religión, acompañados del auge económico y edilicio. Llevado por este dinámico entorno, el Caravaggio redobla su producción y su lucro, como dan cuenta los viejos archivos de los bancos de San Eligio y de Santo Espíritu. En tan sólo diez meses de residencia se van sucediendo obras maestras a las que imprime un colorido local: "La Virgen del Rosario", la "Virgen de la Misericordia", "La flagelación" (dos versiones), "David", "Salomé" y "La crucifixión de san Andrés". Todas ellas, con la modalidad de pintura que va a adoptar el siglo XVII.

Pasa a Malta en un barco de la Orden de Malta, al mando del capitán Fra' Fabrizio Sforza Colonna, miembro de la familia que lo protegió en el transcurso de su vida. Con cordialidad y respeto lo reciben en la Orden de los Caballeros de San Juan de Jerusalén, y le encomiendan el retrato del gran maestre,[3] obra que obtiene la aprobación y satisfacción de las altas jerarquías. En recompensa a su calidad de pintor, es aceptado.

Ingresar en la Orden era uno de los grandes deseos del Caravaggio. Los caballeros tenían que mantenerse célibes, cumplir votos de obediencia y pobreza, estar dispuestos a luchar en favor de la fe, perseguir a turcos y piratas, y organizarse en forma de un ejército. Le fue difícil adaptarse a las reglas. Ya a los tres meses se le presentaron algunas diferencias con miembros

[3] Museo del Louvre.

de la orden y reaccionó enfrentándolos con violencia y brusquedad. Se lo castigó con encarcelamiento, pero consiguió fugarse a Sicilia. La Orden lo expulsó, quitándole todas sus prerrogativas y el hábito. Durante su etapa en Malta realizó cuadros de una superior belleza: el "San Jerónimo", "La decapitación del Bautista", el "Amorcillo dormido" y "La Anunciación".

En Siracusa se encuentra con un amigo de los tiempos romanos. Mario Minniti lo presenta al Senado, que le encarga "El entierro de santa Lucía" para la iglesia del mismo nombre. Este cuadro inaugura otra de sus innovaciones geniales. Reduce el tamaño de las figuras humanas y utiliza la ambientación arquitectónica para realzar el conjunto y darle una apariencia escenográfica.

Se instala por un breve tiempo en Mesina. Continúa haciéndose pasar como Caballero de la Orden de Malta porque este engaño le da trabajo de inmediato. Pinta varios cuadros, entre ellos el que realiza en la iglesia de los Capuchinos, "Adoración de los pastores", que sobresale por la expresión natural resaltada por la luz y la fineza de las formas.

Se traslada a Palermo, donde pinta otra "Natividad", lienzo lleno de esplendor.

Existía una leve esperanza de obtener del máximo tribunal papal una respuesta favorable a su pedido de gracia. Lo apoyaban en esta solicitud sus prestigiosos protectores en Roma, el cardenal Borghese, en forma directa el cardenal Gonzaga, a los que se suma del Monte. En agradecimiento por la gestión, obsequia al cardenal Borghese el "David con la cabeza de Goliat". La cabeza cercenada de la que fluye sangre es la suya, como si artísticamente hubiera querido cumplir con la pena capital en forma proyectiva, como un autocastigo.

Vuelve a Nápoles, como paso intermedio para llegar a Roma y esperar las ansiadas noticias. Y por fin éstas se hacen realidad y llega la gracia papal. Emprende su viaje a la Ciudad de los Césares en julio de 1610. Pero el barco es detenido y él es obligado a desembarcar, no se sabe si para cumplir con un simple trámite de comprobación de papeles y antecedentes, o si lo interceptaron algunos hombres enviados por sus enemigos. Lo

cierto es que perdió el barco y quedó solo en la playa desierta deambulando en busca de ayuda, soportando el abrasador calor del verano, atacado por una intensa fiebre de la malaria que padecía y las heridas aún no restañadas de su último duelo en Nápoles. Sin obtener socorro y sobrecogido por la fatiga, murió. Las sombras de la noche y las luces de la luna reflejadas sobre el mar y las arenas de la playa formaron un trágico claroscuro alrededor de su cuerpo, como si se desplegara su último cuadro surgido de la violencia de sus recónditos pinceles.

Resumiendo, se puede decir que la actividad artística de Michelangelo Merisi, el Caravaggio, fue esencialmente renovadora. Llegó a planos profundos, revolucionarios. Inauguró un nuevo estilo. Con su obra y la de los hermanos Carracci en Bolonia, el barroco se impone por sobre el movimiento manierista. El Caravaggio privilegia ante todo la verdad natural, esa realidad que no copia de lo natural sino transformándola a fuer de fidedigno, esa realidad que construye como artista, por más que la encuentre en calles, plazas, mercados, ferias, tabernas. Lo atraen, sobre todo, los habitantes de la noche, los que en medio de las sombras son iluminados por candiles, faroles, luna. Estos personajes son sus modelos para cristos, vírgenes, santos, ángeles. Es la humanización del arte religioso, su desacralización; es una poesía de lo real, de los sentimientos y actitudes propios del hombre; es una posición antiacadémica y antieclesiástica. Sus personajes son pintados tal como él los ve, con crudeza, despojados de atributos de divinidad —tal el caso de los bacos o la muerte de la virgen—, pero llenos de poder comunitativo a través de un lenguaje figurativo, punto radical de la pintura del Caravaggio. La exquisita y perfecta manera de elaborar su pintura y el uso de la iluminación desde las sombras para realzar lo humano, dramático y violento dan identidad al Caravaggio. No sólo le dieron singularidad el humanismo, o el tenebrismo, sino también sus naturalezas muertas.

No tuvo discípulos directos pero su estética y su técnica ejercieron honda influencia sobre la pintura europea. Sin contar los burdos imitadores, insignes artistas siguieron o se inspiraron en algunos elementos de su estilo innovador, al que dieron nueva vida: Caracciolo, Stanzione, Preti, Guercino, Crespi, en Italia; Nain, La Tour, Boulogne, Poussin, Le Brun, en Francia; Flegel,

Liss, Schônfeld, Loth, Rottmayyr, en Alemania; Rivera, Zurbarán, Velázquez, en España; Rubens, Rembrandt, Vermeer, en los Países Bajos.

Desde los griegos[4] hasta nuestros días la furia de los hombres geniales —impulsividad, irritabilidad y violencia similares a las de Michelangelo Merisi— ha motivado un hondo interés y estudio. El psicoanálisis ha considerado esto como psicopatías o personalidades psicopáticas, términos poco claros y mal determinados, tomados de la psiquiatría. La noción de psicopatía fue introducida por Koch en 1888, para designar ciertas "inferioridades psicopáticas". Tuvo gran divulgación y reemplazó a "*moral insanity*", término de Prichard. Las psicopatías tuvieron un apogeo mayor a partir del estudio amplio y conciso de Kurt Schneider, que siguió las ideas de Kraepelin de incorregibilidad y variedad. Posiblemente, su más acabada descripción la debamos a Cleckley, quien marcó como rasgos más importantes: ausencia de sentimientos de culpa, incapacidad de amar, fuerte impulsividad, superficialidad emocional, trato social aparentemente agradable e incapacidad para aprender de la experiencia. Con posterioridad, estos cuadros de personalidad, por su característica de enfrentamiento con la sociedad, fueron llamados "personalidad antisocial" o "sociopatía", designación sugerida por Birnbaum, y que ha venido sólo a agregar aun más vaguedad, pero que ha ganado finalmente un sitio oficial en las clasificaciones.

Fuera de algunas aproximaciones de Freud,[5] varios psicoanalistas de los primeros tiempos se ocuparon del tema relacionándolo con la criminalidad y la proclividad al delito. Entre los principales estudiosos de este tema están Abraham, Aichhorn, Reich, Alexander, Fenichel, Anna Freud, Greenacre, Greenson, Joseph. En general, todos ellos siguieron el patrón clásico y subrayaron el hecho de que en estos individuos preponderan los impulsos instintivos (pulsiones de destrucción o de muerte), que

---

[4] Mencionemos: el estudio de Hipócrates sobre los coléricos; las agudas observaciones de Platón sobre la violencia, en *Fedro;* la descripción hecha por Teeteto, discípulo de Aristóteles, sobre las personalidades violentas.

[5] 'Criminales por sentimiento de culpabilidad' (en "Algunos tipos de carácter dilucidados por el trabajo psicoanalítico", 1916), *Cartas a Edoardo Weiss (1920-1934),* "Dostoievski y el parricidio" (1928), *El malestar en la cultura* (1930).

encuentran salida directa a través de la conducta ("actuación" [en inglés, *acting out*]), sin mediación yoica, por debilidad del Yo y una mala conformación del Superyó y los ideales, lo que provoca en el ambiente social cambios bruscos, y se expresa especialmente por medio de la violencia.

En la actualidad, se han propuesto ampliaciones y nuevas hipótesis. Sin negar las motivaciones internas, los raptos de violencia y agresividad podrían atribuirse a motivaciones externas, como frustraciones, y la incapacidad para tolerarlas. El narcisismo juega un papel importante en su conformación, así como los factores familiares y sociales. Los pensadores que sostienen estos presupuestos son, entre los más conocidos: Hartmann, Kris, Loewenstein, Mitscherlich, Kernberg y Kohut. Los dos últimos han englobado a las personalidades antisociales dentro del marco de los trastornos narcisistas de la personalidad.

Un aporte interesante es el de Bergeret, cuyas ideas van más allá del modelo freudiano, aunque se fundamenten en él. Bergeret distingue entre "agresividad" y "violencia", dos términos similares para el lenguaje cotidiano. Relaciona la violencia con un impulso instintivo de sobrevivencia, de autoconservación y de defensa psíquica. La agresividad, en cambio, es una fuerza destructiva, con intención de hacer sufrir al otro al estar fusionada a un flujo libidinal tendiente al placer sádico. La violencia constituiría un componente narcisista, preedípico de la organización psíquica, ligado más a la vergüenza que a la culpabilidad, que responde a un nivel edípico. Bergeret sostiene la presencia de dos niveles de conflicto en el individuo: los más arcaicos, narcisistas, que se expresan en forma de producciones imaginarias con una dinámica violenta y de origen diádico, y los de orden edípico, con características propias. La base del conflicto violento, para él, descansa en términos de "vivir o morir" y de "todo o nada". La capacidad creadora y el imaginario edípico dependerán de cómo la corriente violenta primitiva ocupe el aparato psíquico y de cuánto se fusione con la corriente libidinal. Lo violento integrado permite al sujeto acceder a su poder creativo y de competitividad. En cambio, cuando la corriente pulsional violenta fracasa en su integración, da paso a la agresividad y dificulta la formación del Edipo. Las personalidades violentas (asociales) tendrían como cimientos los componentes

violentos narcisistas y su utilización con fines defensivos, así como también la erotización, en otros casos, conformando las actitudes agresivas explosivas.

Se desprende de todo lo manifestado anteriormente la necesidad de conformar un perfil de estas personalidades, que sería configurado por los siguientes puntos:

1) escapan de los valores y preceptos morales de la sociedad;

2) se encuentran envueltas dentro de una conducta delictiva (falta de cumplimiento de sus compromisos, como deudas y obligaciones con el dinero, estafas, desacato con las autoridades, etc.) que los pone fuera de la ley, cumpliendo arrestos y condenas;

3) irritabilidad y agresividad, como indican sus permanentes peleas, riñas y violentos encuentros callejeros, sobre todo nocturnos, llegando su incremento agresivo aun al crimen, sin presentar culpa o ansiedad;

4) poca o ninguna consideración por el otro, con una fuerte y exclusiva atención sobre su propia persona;

5) inclinación al juego, las bebidas alcohólicas, las drogas y el uso de armas;

6) escasa discriminación sexual y presencia de múltiples perversiones;

7) condiciones intelectuales y habilidades sin mayores fallas, pero propensas a engañar, manipular y seducir;

8) deambulan de lugar en lugar, para escapar de la ley o por aburrimiento;

9) no aprenden de la experiencia.

Dentro de este perfil encaja perfectamente la figura de Michelangelo Merisi. Retrasaba el pago de sus deudas o no las pagaba; destruía objetos de los demás; entablaba reyertas y provocaciones armadas, batiéndose a duelo o luchando a la vez contra varios adversarios; llegó a matar, por lo menos dos ve-

ces, según varios de sus biógrafos; recibió múltiples contusiones y heridas, muchas de ellas graves; no manifestaba remordimiento ni culpa alguna por sus desviaciones de conducta, más bien resentimiento y ansias de venganza; se sentía agraviado por simples actitudes o palabras de los demás; gustaba andar armado, aunque no tuviera licencia, por lo que sufría frecuentes arrestos; se vestía de terciopelo negro, como los nobles, sin serlo y llevaba en el cinto espada y daga (a las que afilaba constantemente); era asiduo al juego, las apuestas, las tabernas, los frontones de pelota y los garitos; su vida sexual era un misterio; deambulaba dentro de la ciudad y de ciudad en ciudad y de pueblo en pueblo, para escapar de la justicia o por una necesidad interior; su atención se dirigía sólo a sí mismo; era egoísta y presumido.

Estos rasgos de personalidad no explican la creatividad del Caravaggio, pero tienen que ver con la violencia de sus temas, en los que se destacan la crueldad, el sadismo, el masoquismo y la crudeza. En muchas de sus obras hay decapitaciones y ataques al cuerpo: "El sacrificio de Isaac", "Judith degüella a Holofermes", "La decapitación de san Juan el Bautista", "Salomé con la cabeza del Bautista", "El martirio de san Mateo", "David con la cabeza de Goliat" (dos versiones), "La flagelación", "La crucifixión de san Pedro". En todas las pinturas del Caravaggio llama la atención la hostilidad de los rostros, en la que llega a la mayor exaltación de la violencia "La cabeza de Medusa", en cuya fisonomía se manifiesta la cólera como una expresión de un estado interior. Y en la mayoría están presentes dagas y puñales, pintados con detalle, para engalanar al personaje o para herir a quien se le oponga.

Las conductas agresivas, propias de las personalidades antisociales, en la actualidad han sido descritas dinámicamente como una patología de la formación del *self* durante el período narcisista por la internalización de un introyecto agresivo, llamado "objeto del *self* del extraño". Este objeto del *self* refleja una experiencia temprana con los padres como seres extraños, no dignos de confianza y que no sirven como un refugio humano. Se trata de padres crueles o rechazantes, lo que se combina con una falta de amor maternal que hace que se produzca una fijación en el proceso de separación-individuación, sin la cons-

tancia de objeto. Falla la ligazón con la madre porque ésta ve en el hijo un depredador de sus atributos de mujer. Entonces, el niño intenta restablecer el vínculo con otros, pero en términos de agresividad, esa agresividad que ha recibido de su padre y de su madre, e incrementa además su grandiosidad y omnipotencia, propias del narcisismo como defensa. Estos vínculos y modos de relación quedan por el resto de la vida.

También se ha observado que para la formación de la personalidad antisocial influyen mucho las identificaciones tempranas con los ambientes agresivos y los grupos violentos. El Caravaggio tuvo una infancia llena de dolorosas y violentas experiencias, como se ve en la parte inicial de este capítulo. Un padre cuyas obligaciones lo obligaban a alejarse del hogar y que muere pronto. Una madre fría y complicada, con malas relaciones, enfrentada con la familia del marido, con hijos de un matrimonio anterior que le pesaban como una carga económica. Una infancia en ciudades violentas y peligrosas, en las que aprendía a manejar las armas, a defenderse de cualquier manera.

BIBLIOGRAFÍA

Akhtar, S. (1992): *Broken Structures*, Nueva York, Aronson.

Bazin, G. (1992): *Barroco y rococó*, Barcelona, Destino.

Beckett, W. (1995): *Historia de la pintura*, Buenos Aires, La Isla.

Bottineao, Y. (1990): *El arte barroco*, Madrid, Akal.

Clark, J. (1992): *History of Art*, Nueva York, Mallard.

Doria Medina Eguía, R. (1979): *Psicosis y cuadros marginales*, Buenos Aires, Eudeba-Cea.

——————— (1995): "El barroco", en *Barroco y neobarroco*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina.

——————— (1996): *Amerindia: fantasía, mito y arte*, Buenos Aires, Lumen.

——————— Fonti, D. (1992): *Caravaggio*, Madrid, Rayuela.

Giorgi, R. (1998): *Caravaggio*, Madrid, Electa.

Gregori, M. (1995): *Caravaggio*, Roma, Electa.

Millon, Th. (1998): *Trastornos de la personalidad*, Roma, Masson.

Moir, A. (1989): *Caravaggio*. Nueva York, H. N. Abrams.

Pérez Sánchez, A. (1982): *El barroco*, Barcelona, Noguer.

Piper, D. (1986): *History of Art*, Nueva York, Crecent.

Prado, J. M. (1994): *Caravaggio*, Barcelona, Orbis.

Prater, A.; Bauer, H. (1997): *La pintura del barroco*, Lisboa, Taschen.

Salvat, J. y varios autores. (1970): "El barroco", en *Historia del Arte*, tomo 7, Barcelona, Salvat.

Seward, D (1998): *Caravaggio*, Nueva York, Morrow.

Sperry, L. (1995): *DSM-IV Personality Disorders*, Nueva York, Brunner-Mazel.

Wilson-Smith, T. (1998): *Caravaggio*, EE.UU., Phaidon.

Wittkower, R. y M. (1995): *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra.

Zuffi, S. (1994): *Caravaggio*, Roma, Electa.

Cabeza de Medusa **(1600-1601).**

El sacrificio de Isaac **(1603).**

***David con la cabeza de Goliat* (1609-1610).**

CAPÍTULO 6

DUELO, PASIÓN Y SACRIFICIO EN EL RECORRIDO ESTÉTICO DE VAN GOGH*

María Cristina Melgar

Desde su turbulenta vida, Van Gogh conmocionó el universo del arte. Su vida y forma de pintar, la consustanciación entre vida y obra, la articulación entre crisis e innovaciones estéticas, el compromiso con la libertad para crear y con la voluntad para aventurarse por terrenos inexplorados, aceptando descender hasta el fondo de las experiencias de placer y de dolor, le dieron a su figura un notable valor estético y ético.

Al psicoanálisis le ha sido extremadamente beneficioso contar con las cartas que le escribió a su hermano Théo, ya que permiten relacionar el campo de la palabra con el de la representación visual. La extraordinaria percepción de su interioridad hace de estas cartas casi sesiones psicoanalíticas en las que están presentes el inconsciente, la transferencia y la exaltada búsqueda de verdades interiores. En este sentido, la correspondencia con Théo es comparable a aquella que Freud mantuvo con Fliess.

---

* Versión ampliada del trabajo presentado en el "Van Gogh Discussion Pannel" organizado por el 38th International Psychoanalytical Congress, Amsterdam, 1993.

Las cartas en las que valorizó la *función creadora de la pasión* descubren una disposición encarnizada para hacer del éxtasis y el frenesí, de la angustia y la desesperación, obras de arte.

Con el grosor del trazo, la violencia del color, el espesor de la materia, la ondulación vibrante y torturada de la línea, Van Gogh *creó un código pasional* que no dejó de enriquecer ni en las etapas finales de su vida. Aunque algunos estudiosos de su obra hayan opinado lo contrario, sus cartas dejaron la evidencia de que este código no fue el resultado de una externalización directa de sus estados emocionales, sino que fue inventado, ensayado, estudiado. No los gritó de un modo inmediato, sino que fueron transformados en un lenguaje artístico. Sus metáforas visuales tienen el poder de expresar, como quizá nadie lo había logrado antes, *la dimensión estética que la pasión tiene sobre la mente.* La pasión entendida no sólo como un mero aumento de la intensidad de la pulsión, sino como la fuerza de una estructura sofisticada que involucra componentes eróticos y tanáticos, narcisistas y objetales.

En 1884 le escribió a Théo, parafraseando a Millet: "Yo no quiero de ninguna manera suprimir el sufrimiento porque a menudo es él quien hace expresarse más enérgicamente a los artistas." Y ya antes, al comunicarle su deseo de ser pintor, le hizo saber la intención de transformar su melancolía en una melancolía activa. "¿Cuál es la meta definitiva?", se preguntaba. Y contestaba: "... se dibujará lentamente como el croquis se hace esbozo y el esbozo cuadro a medida que se trabaja más sinceramente, que se profundiza más la idea..."

Estos textos que anuncian el futuro desenlace funesto de una "melancolía activa" son a la vez una metáfora materna que enlaza la muerte con lo más valioso, bueno y notable: un embrión —la pintura— que siguió creciendo hasta el momento del suicidio. Postulo aquí que *uno de los ejes de la creación fue una fantasía de autoengendramiento-desarrollo-muerte-renacimiento.* El suicidio, producto de su patología masoquista, adquirió así un sentido sacrificial ayudando a hacer de un artista hasta entonces marginal, un sujeto digno de admiración, de devoción y hasta de peregrinación, como sostiene N. Heinech (1991). Un

casi loco, un casi santo para algunos. O un vigoroso y singular artista transgresor.

Como otros artistas, murió joven, como si no hubiese podido preservarse del deseo de amar y sufrir para crear. Podría ubicarse a Van Gogh en ese grupo de artistas a quienes la actividad artística los hace producir hechos creativos en el mundo y en el propio Yo (Chasseguet Smirgel, 1971; Melgar, López de Gomara, 1988), a la vez que aumenta la destructividad y acelera la muerte (Jacques, 1966). Esta unión de la creatividad con la destructividad, que hace borrosos los límites entre el principio de placer y el más allá del principio de placer y que adquiere desmesura paradigmática en Van Gogh, suscita problemas metapsicológicos de interés para el psicoanálisis.

Si bien algunos autores, entre ellos Anna Freud (1967), destacaron con razón que Van Gogh entabló una dura lucha contra las violencias pasionales que agitaban su psique, pienso que lo más específico de su arte no es luchar contra ellas, sino hacerlas visibles. Esto fue haciéndose más claro a medida que la creación avanzaba más allá de lo conveniente para su vida. En esta línea, sus pinturas constituyen un texto que da representación visual a las fuerzas contradictorias y a la intensidad pulsional que constituye el *substratum* irrepresentable de nuestras operaciones mentales. Pocos artistas muestran con tanta claridad, y sin los subterfugios y ocultamientos de las defensas, lo más inaccesible de la vida pasional.

De las múltiples facetas que pueden elegirse para un estudio psicoanalítico, voy a ocuparme de una que pienso que es muy específica de su pintura: *la estética del desorden de las pasiones encontradas.* En la misma pueden articularse la fantasía de engendramiento-muerte-renacimiento con la estructura pasional de su lenguaje artístico y con la relación pasional que tuvo con la pintura. Para eso me voy a referir a tres aspectos: los duelos, la pasión creadora y el sacrificio.

a. La muerte del padre. Duelos y creatividad

El 26 de marzo de 1885 murió Theodorous van Gogh. Muchas diferencias, algunas de índole religiosa, habían alejado a Vincent de su padre. Según su biógrafo Michel Tralbaut (1969), no manifestó en los meses siguientes sentimientos de culpabilidad, pese a que Theodorous lo había acusado de estar causándole la muerte. Hacia fines del mismo año decidió viajar a Amberes sin precisar la duración de su estadía fuera del país. Tenía 32 años y se alejaba para siempre de su tierra, lo que muestra cierta angustia de volver a encontrar allí un fantasma persecutorio.

Cuando, entre el 27 y el 28 de noviembre de 1885, se instaló en Amberes, estaba urgido por la necesidad de encontrarse definitivamente con el color. En contraste, durante los tres meses que vivió allí el descuido por su físico fue lamentable. En pocas semanas perdió una docena de dientes, tuvo sufrimientos gástricos y cardíacos, crisis de cólera y excitación, y contrajo una enfermedad venérea.

Esta debacle física ocurrió entre nueve y diez meses después de la muerte del padre. Durante esos meses las reminiscencias en torno al objeto, el padre muerto, debieron jugar un papel activamente tanático debido al retiro libidinal que ocurre durante el duelo y a la consecuente acción libre de Tánatos (Aslan, 1978). Pareciera que, cuando Van Gogh decidió liberarse del duelo en el plano artístico, el padre muerto adquirió un mayor carácter persecutorio.

Durante este período crítico apareció el interés por los autorretratos. Testigos de las transformaciones inquietantes que se estaban produciendo en su cuerpo, fueron, desde entonces, una de las formas más enérgicas de identificación con la pintura, dejando en ellos la huella de sus crisis creadoras.

En la misma época hizo dos dibujos: un cráneo que fuma un cigarrillo y un esqueleto con un gato que mira desde el ángulo superior.

El autorretrato con pipa (L. 1) y el cráneo con cigarrillo (L. 2) muestran la angustia paranoide y depresiva de quien siente que

su yo está en peligro por la acción de un objeto de quien no puede esperarse sino hostilidad y muerte. Un objeto que se encuentra en estado de "muerto-vivo" (Baranger, 1969), un objeto interno con características simultáneas de muerto y de vivo. Van Gogh lo iluminó con el casi surrealista "Cráneo con cigarrillo". En esos momentos de intensas angustias pintó al padre muerto y vengativo que no terminaba de morir; pintó la identificación con los aspectos destruidos y destructivos, perseguidores y depresivos del objeto, y pareciera que pintó la búsqueda del objeto perdido imaginario, definido por la ausencia que deja y cuya presencia imposible de representar insta a vencer las barreras del principio de placer.

Y lo que es notable: pintó el impacto estético de la muerte durante la investigación artística del duelo, cuando el deseo de ir "más allá" en busca del objeto conduce a una estética de la muerte, a un "goce" estético (goce en el sentido lacaniano) o a un intento de erotizar, de libidinizar el objeto perdido y persecutorio.

Pese a las angustias del momento y apoyándose en sus tendencias de vida, Van Gogh no descuidó su yo creador, aquel que, viendo aparecer y desaparecer sus objetos, accede como en el juego del carretel a la idea de la ausencia del objeto y a la de su propia desaparición, descubriendo al mismo tiempo su potencial para crear y transformar. Con el pequeño gato que mira el esqueleto (L. 3) Van Gogh parece comunicarse, regresión mediante, con la presencia viva y persistente de sus aspectos infantiles curiosos que buscaban descubrir en la naturaleza los enigmas de la vida y de la muerte.

Convencido de la necesidad de liberarse de los tonos sombríos para continuar con su proyecto artístico, no dejó sin embargo de ir hacia el fondo de la experiencia dolorosa. Esta actitud tan particular de no rechazar en el arte ni el dolor ni el placer tuvo un importante antecedente. Vincent Van Gogh había nacido exactamente un año después que el hermano mayor, nacido muerto, a quien los padres también habían llamado Vincent. El psicoanálisis se ocupó de estudiar los efectos de ser concebido en pleno duelo: sentimientos inconscientes de culpa, fantasías de devolverle la vida al hermano muerto, necesidad

de reparar a los padres deprimidos, identificación superyoica con la madre fálica, fértil y mortífera que, en el imaginario narcisista, tiene el poder omnipotente de dar vida y de dar muerte. Vale la pena recordar que, dos meses antes de suicidarse, Van Gogh pintó el "Renacimiento de Lázaro" (L. 4), externalizando dramáticamente un destino adjudicado. Este cuadro condensa la fantasía de muerte y renacimiento de su realidad histórica con otra fantasía correspondiente a una lucha contra la identificación con su madre.

Mientras que la madre sobrevivió a su hijo muerto, Van Gogh se suicidó y le sobrevivió su obra viva.

Al aceptar la tensa presencia de los opuestos de vida y muerte, tuvo una disposición exacerbada para situar su arte en el límite mismo entre la tragedia y el frenesí erótico, por un lado atraído por la pulsión de muerte y por otro lado en una loca tentativa de neutralizarla. Aun en los momentos más críticos de la enfermedad mental, en los que prevalecían los mecanismos de retracción narcisista de la libido y de restitución, sostuvo el juego artístico entre vacío y creación que Freud señaló en "Introducción del narcisismo".

b. La pasión creadora. Fusión y narcisismo

En 1886, ya en París y después de una corta estadía en el taller de Carmon, Van Gogh dio por concluidos sus estudios. La filiación simbólica que Anzieu (1974) destacó dentro de las etapas de la creación y que Van Gogh tuvo con Rembrandt y Millet quedó incluida pero transformada y reinventada en una obra propia, altamente original. Llegaba la liberación.

En un autorretrato (L. 5) hecho en París (1887-88) impresionan la crudeza del trazo, el exceso de la materia, la agresividad del significante pasional. Sobre este costado salvaje de su personalidad le escribió a Théo: "Hasta en los ambientes más cultivados y en las mejores sociedades y en las circunstancias más favorables hay que conservar algo del carácter original de un

Robinson Crusoe, de un hombre de la Naturaleza. Jamás dejar apagar el fuego de su alma sino avivarlo."

La materia vigorosa, gruesa y espesa que constituye el rostro anuncia la unión pasional con la naturaleza, que fue característica del apogeo de su arte. El deseo de fusión con la naturaleza (evidente desde su llegada a Arles), a los fines de expresar con la máxima intensidad del impacto estético que Van Gogh experimentaba en su presencia y la transmisión de su propio apasionamiento, quedó simbolizado en la fusión del rostro con la materia de la pintura. Es que la materia del arte contiene algo del cuerpo materno, de sus enigmáticos y desconocidos llamados.

Es interesante recordar que durante el Renacimiento emergió un gran interés por la naturaleza que produjo pintores como J. Hoefnagel y Archimboldo, quienes metaforizaron en sus cuadros la idea de un hombre de la naturaleza en oposición a un hombre teológico. Sin las mismas razones manifiestas pero con probables afinidades inconscientes, Van Gogh representó con el salvaje del autorretrato a un sujeto de la naturaleza, de la que fuera el pintor más notable antes de que el arte entrara en la modernidad.

Después de varios fracasos amorosos, Van Gogh sustituyó, como le confesó a Théo, "el amor verdadero por el amor al arte". Así, le transfirió al arte el objeto imposible de sus pasiones desdichadas. Van Gogh padeció esa desdicha no exenta de la felicidad de hacer del arte un objeto de pasión viviendo con él el placer y la angustia mortífera que trae la fijación incestuosa, posesiva, del niño por su madre, fijación incluida en todo amor desdichado (Melgar, 1989). Este impulso edípico estuvo en el corazón mismo de su intensa actividad artística. En el autorretrato la fusión expresa regresivamente el deseo edípico que hizo pasional su relación con la pintura. Es posible que el sadismo del Superyó estuviese implicado en el padecimiento de no sentirse nunca satisfecho, que lo impulsaba a buscar como un poseído "algo más" en la pintura.

Sin descartar que su relación con la pintura fue prevalentemente objetal, la técnica empleada en este autorretrato muestra la elección narcisista de objeto. El mismo Van Gogh destacó es-

te aspecto en la carta escrita a Théo en julio de 1888: "Tú quizás amas el arte más que yo. Yo digo que esto no pertenece al arte sino a mí." Amando el arte se amaba a sí mismo, lo que se refleja tanto en el contenido como en el grosor y textura de la materia.

Naturaleza y materia, madre y mujer tuvieron un enlace característico en las últimas etapas creadoras de Van Gogh.

En el autorretrato con la paleta de colores en la mano, ya se percibe la idea de un destino asumido (L. 6).

c. La estética del sacrificio masoquista

En Arles, Van Gogh vivió un deslumbramiento con la pintura, el color y la naturaleza que renacía cada día. Allí pintó los brillantes campos amarillos, los azules místicos, las noches vibrantes, los cafés perturbadores. Deben haberse conjugado la fantasía de eterno renacimiento con el antiguo presentimiento de agotar la vida con la velocidad de un condenado a muerte.

En medio de este frenesí creador se sentía solo y necesitado de comunicación. Sus expectativas de fundar una comunidad de artistas fracasaban y sólo Gauguin aceptó viajar a Arles. Pero la convivencia era difícil para alguien tan independiente y de afectos tan desbordables, alguien a quien Théo caracterizó así: "Hay dos seres en él, uno maravillosamente dotado, fino, dulce, el otro egoísta e insensible." El autorretrato pintado mientras esperaba a Gauguin (L. 7), muy parecido a otro en el que pintó una cara japonesa a la altura del vientre, tiene la idealización, la megalomanía y el orgullo paranoide que preparaban la futura crisis psicótica.

Parecería ser que, cuando la vida con Gauguin se le hizo imposible, se activó el conflicto entre hermanos que una vez hizo que le escribiese a Théo: "Somos hermanos, **no*** es preciso

---

* Las negritas son mías.

que nos matemos entre nosotros." Con el mecanismo de negación rechazaba esta fantasía mortífera restituida en el episodio en que amenazó matar a Gauguin. Restitución psicótica de un crimen fratricida nunca cometido. Fantasía que lo hacía sentir culpable y desdichado, pero también singular, preferido, sobreviviente heroico y elegido, llevándolo a investir narcisísticamente su marginalidad y sus sacrificios.

En el autorretrato de la oreja cortada (L. 8) Van Gogh ya había recuperado parte de su razón, y el rostro sensible parece nuevamente conectado con su rica interioridad. La tela blanca y la cruz del caballete que pintó detrás del costado herido de su cuerpo introducen en el cuadro la presencia de la muerte. La tela en blanco evoca la alucinación negativa de la experiencia psicótica originaria, mientras que la cruz, signo de pasión, evoca el sufrimiento de una madre atrapada por el dolor, incapaz de escuchar y procesar el dolor del hijo vivo. La tela en blanco es el espacio donde algo desaparece y algo revela, el lugar donde esa máxima adhesión a la vida, que es la creación artística, queda articulado con ausencias y vacíos. Van Gogh lo llenó con sus últimas obras.

La mutilación del lóbulo de la oreja, practicada durante una crisis alucinatoria mística (Resnik, 1991), debió ser un intento de apaciguar la violencia interior y de calmar culpas. Sacrificando una parte de su cuerpo, se hizo inocente: no mató en Gauguin al hermano muerto y le devolvió a una mujer una parte de su cuerpo. Con los mecanismos de reconciliación y reparación (Rosolato, 1987), Van Gogh cumplió con su locura el primer tiempo de una operación sacrificial.

El 3 de mayo de 1889, Vincent le escribió a Théo la decisión de dejar el asilo de Arles para continuar su tratamiento en el hospital de Saint Remy. En el certificado médico constaban el diagnóstico de manía aguda con delirio generalizado, la mejoría que se había producido y la conveniencia de continuar el tratamiento. En Saint Remy, el Dr. Pyerot dejó sentado otro diagnóstico: epilepsia con alucinaciones. Comienza así una larga discusión psiquiátrica sobre la enfermedad mental de Van Gogh, que orientó los estudios de Mme. Minkowska, Mayer Grosz, Jaspers, Prinzhoru, etc., sobre la vida y la obra del genio. Voy a desentenderme de este problema.

El sacerdote que lo acompañó en su ingreso al asilo de Saint Remy dejó el testimonio de que Vincent estaba perfectamente calmo y que explicó su caso con la tranquilidad de quien es consciente de su situación y de sus problemas psíquicos. Allí, en el hospital, mientras vive con psicóticos en los que reconoce un interés humano por su persona, en ocasiones mayor que el mostrado por los asustados habitantes de Arles, Van Gogh sigue pintando en un cuarto con vistas a jardines y montañas. Le escribe a Théo: "Tengo una cierta esperanza, con lo que sé de mi arte, que llegará un tiempo en el que todavía produciré incluso aquí, en el asilo."

Durante la internación pintó paisajes, campos, jardines, cielos, árboles, a veces angustiantes, otras refulgentes, como el extraordinario jardín pintado en mayo de 1889 (L. 9).

En octubre realizó "un estudio sobre la sala de locos furiosos" (L. 10), basándose en sus recuerdos del hospital de Arles. Curiosamente, en el cuadro no se ve ningún paciente furioso, lo que se corresponde con la íntima convicción, varias veces presente en sus escritos, de no ser alguien peligroso o dañino. En el cuadro, los personajes parecen prisioneros de una cárcel de tristeza, mientras la perspectiva termina en una puerta negra con un crucifijo también negro, quizá una visión de su propia muerte, que ahonda el clima depresivo. Hay una singular silla vacía, equivalente a sus famosos antecedentes: "El sillón de Gauguin" (L. 11) y "La silla con pipa" (L. 12). H. Nágera (1967) consideró que la silla vacía de estos dos cuadros simboliza su propia muerte en castigo por las fantasías parricidas, desplazadas hacia Gauguin durante la estadía en Arles.

Sin descartar la importancia del conflicto paterno, la silla de la sala de los locos furiosos me parece una alusión muy puntual al hermano muerto, el otro Vincent de su imaginario fraterno, el que ocasionó el vacío traumático y el sentimiento torturante de soledad consumado por una madre deprimida sobre el psiquismo infantil.

A partir de Saint Remy, comenzó el período de mayor sufrimiento psíquico. Desgarrado y con las ilusiones perdidas, inició la más turbulenta y original etapa creadora. Van Gogh pintó una

naturaleza tormentosa y enloquecida por el poder de fuerzas opuestas y discordantes. Una naturaleza enloquecida dominada por poderes instintivos, como sucede cuando se han hecho pasionales las relaciones entre padres e hijos, entre hermanos y entre generaciones (Green, 1992).

En Van Gogh el desorden apareció cuando pudo expresar estéticamente y en libertad creadora la lucha de pasiones que hacen tormentosa la vida. Pudo entonces encontrar las metáforas identificatorias para expresar:

1) el costado fértil y el tanático de la madre y de sí mismo;

2) la presencia de Eros, de Tánatos y de Narciso en la pasión amorosa;

3) las relaciones angustiantes entre padres e hijos.

Las dos "Noches estrelladas", la serena de Arles (L. 13), con la circularidad narcisista lograda por el reflejo de las estrellas en el espejo del agua, y la turbulenta de Saint Remy (L. 14), donde un agitado ciprés asciende y penetra el cielo violentamente, muestran esta evolución. Tuvo el coraje de pintar la fascinación de los deseos edípicos sobre la mente del artista, mostrando estéticamente la función creadora de las pasiones eróticas y la función de las pasiones tanáticas que estimulan el levantamiento de las fronteras con lo inaccesible.

Poco antes de morir pintó un paisaje con casas cerradas y dos niños ante una puerta abierta (L. 15). Los niños impresionan como figuras fantasmales, despojos humanos más muertos que vivos. Uno de ellos tiene un extraño dibujo romboidal en el vientre, quizá un anuncio del lugar del cuerpo elegido para el disparo suicida.

Es posible que las pulsiones tanáticas más arcaicas que no pudieron ser procesadas o, mejor aún, que no tuvieron inscripción ni representación psíquica, buscaran su descarga en el cuerpo. Puede imaginarse la unión indisoluble, secreta e impensable con el hermano muerto, la identificación narcisista y el desgarro en el cuerpo que dejó la angustia materna. El cuadro nos enfrenta con esa división del ser que, si bien podemos considerarla constitutiva de la vida y sus malestares, aquí parece

engendrada bajo la égira de una muerte y condenada al juego de los dobles y sustituciones especulares.

Van Gogh pintó en Arles, en Saint Remy, en Auvers-sur-Oise con furia creadora y destruyó furiosamente su vida. Nunca fue un loco furioso. Más bien parece haber tenido la clarividencia y la lucidez de reconocerse víctima y victimario de un espanto que trató de colocar en el arte.

Así, desvanecidos sus deseos de amor, éxito, amistad y cura, completó en Auvers-sur-Oise el segundo tiempo del sacrificio iniciado en Arles. Le dio forma entonces a la fantasía sacrificial de morir para otorgar vida a sus obras, de transferirle a la pintura la vida que él se quitaba y terminó de dibujar aquel proyecto esbozado en Borinage en 1880, que articulaba el destino trágico de una melancolía activa con la obra terminada.

Durante diez años, Van Gogh avanzó por el camino de una ascesis artística hasta llegar a una enérgica y despiadada estética reveladora de la función creadora que tiene la pasión. No pintó como un psicótico, sino que creó un lenguaje artístico y pintó el costado pasional que tiene la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Anzieu, D. (1978): *Psicoanálisis del genio creador,* Buenos Aires, Vancú, p. 5.

Aslan, C. M. (1978): "Un aporte a la metapsicología del duelo", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, T. XXXV, núm. 1, p. 23.

Baranger, M.; Baranger, W. (1969): *Problemas del campo psicoanalítico*, Buenos Aires, Kargieman, p. 219.

Cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Théo, 1883-1885, Buenos Aires, Mercatali, 1943.

Chasseguet-Smirgel, J. (1971): *Pour une Psychanalyse de l'art et de la creativité*, París, Payot, pp. 97-100.

Dubuffet, J. (1967): *Prospectus et tous écrits suivantes*, París, Gallimard, pp. 201-2.

Freud, A. (1967): "Prólogo" al libro de H. Nágera: *Vincent Van Gogh. A Psychologial Study.*

Freud, S. (1914): *Introducción del narcisismo*, en *OC,* T. XIV, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 80-85.

Freud, S. (1920): *Más allá del principio de placer*, en *OC*, T. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu, 1990.

Green, A. (1972): *De locuras privadas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1980, pp. 229-231.

Green, A. (1992): *La deliasion*, París, Les Belles Lettres, pp. 183-187.

Heinech, N. (1991): *La gloire de Van Gogh*, París, Les Editions de Minuit, pp. 119-146.

Jacques, E. (1966): "La muerte y la crisis de la mitad de la vida", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, T. XXIII, núm. 4.

Kancyper, L. (1993): "Angustia y poder en la confrontación generacional", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, T. L, núm. 6, pp. 1215-1230.

Kernberg, O. (1987): *Trastornos graves de la personalidad*, México, Manual Moderno, pp. 263-283.

Melgar, M. C. (1989): "El amor pasional patológico", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina, T. XLVI, núm. 6, pp. 1943-1949.

Melgar, M. C. (1997): *Amor-enamoramiento-pasión*, Buenos Aires, Kargieman.

Melgar, M. C.; López de Gomara, E. (1988): *Imágenes de la locura*, Buenos Aires, Kargieman.

Nágera, H. (1967): *Vincent Van Gogh. A Psychologial Study*, Nueva York.

Resnik, S. (1991): "Lo fantástico y la psicopatología", en *EOS, Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis*, núm. 1, Buenos Aires, Fundación Banco de Crédito Argentino, pp. 28-34.

Rosolato, G. (1985): *Eléments de l'interprétation*, París, Gallimard, pp. 63-82.

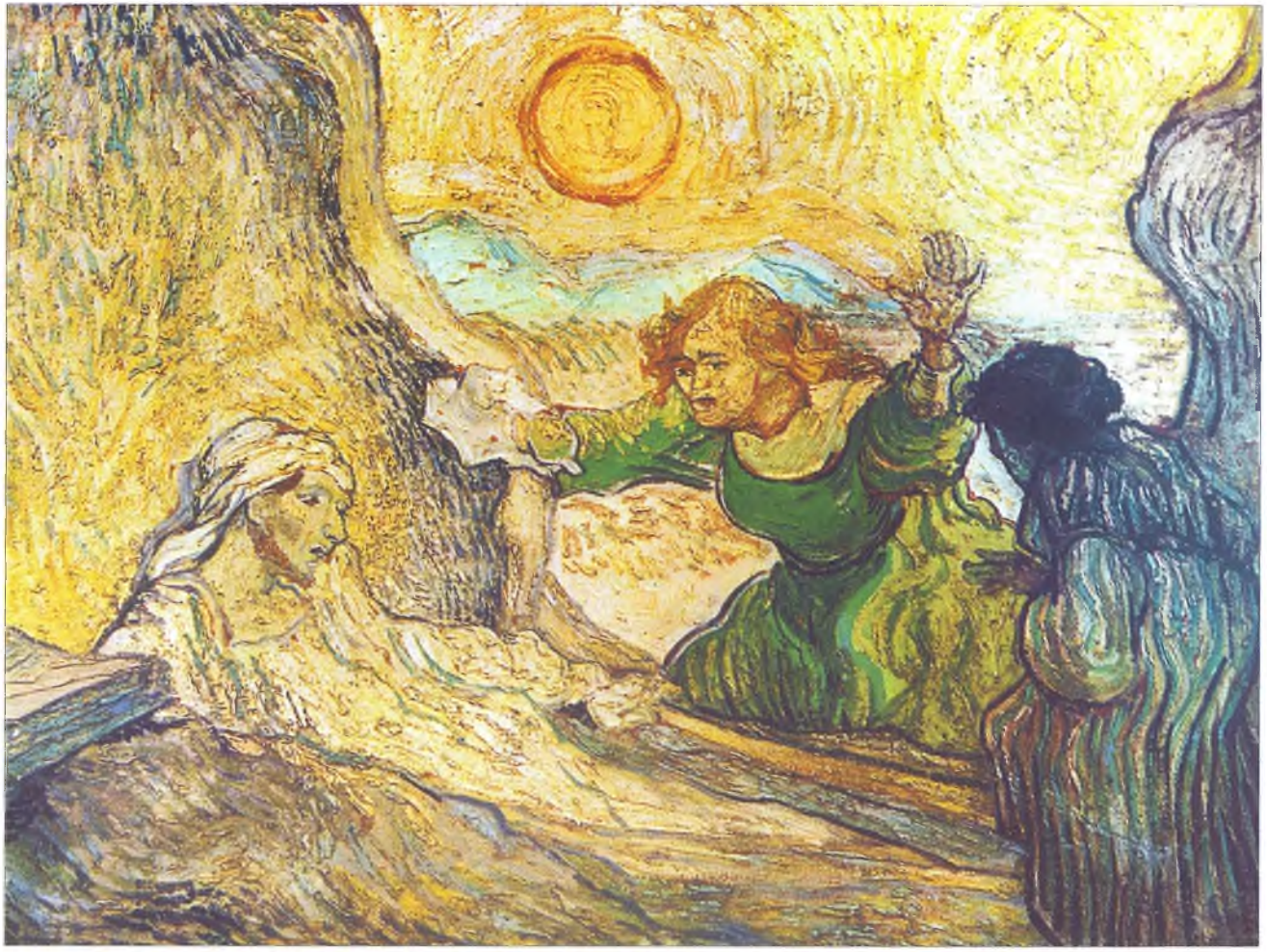
Rosolato, G. (1987): *Le sacrifice*, París, Gallimard.

Tralbaut, M. E. (1969): *Le mal aimé*, Ginebra, Lauranne.

•L 1 ***Autorretrato fumando pipa***, 1885
(Fundación Vincent Van Gogh, Amsterdam).

•L 2 *Cráneo con cigarrillo,* 1886
(Fundación Vincent Van Gogh, Amsterdam).

•L 3 *Esqueleto suspendido,* 1886
(Fundación Vincent Van Gogh, Amsterdam).



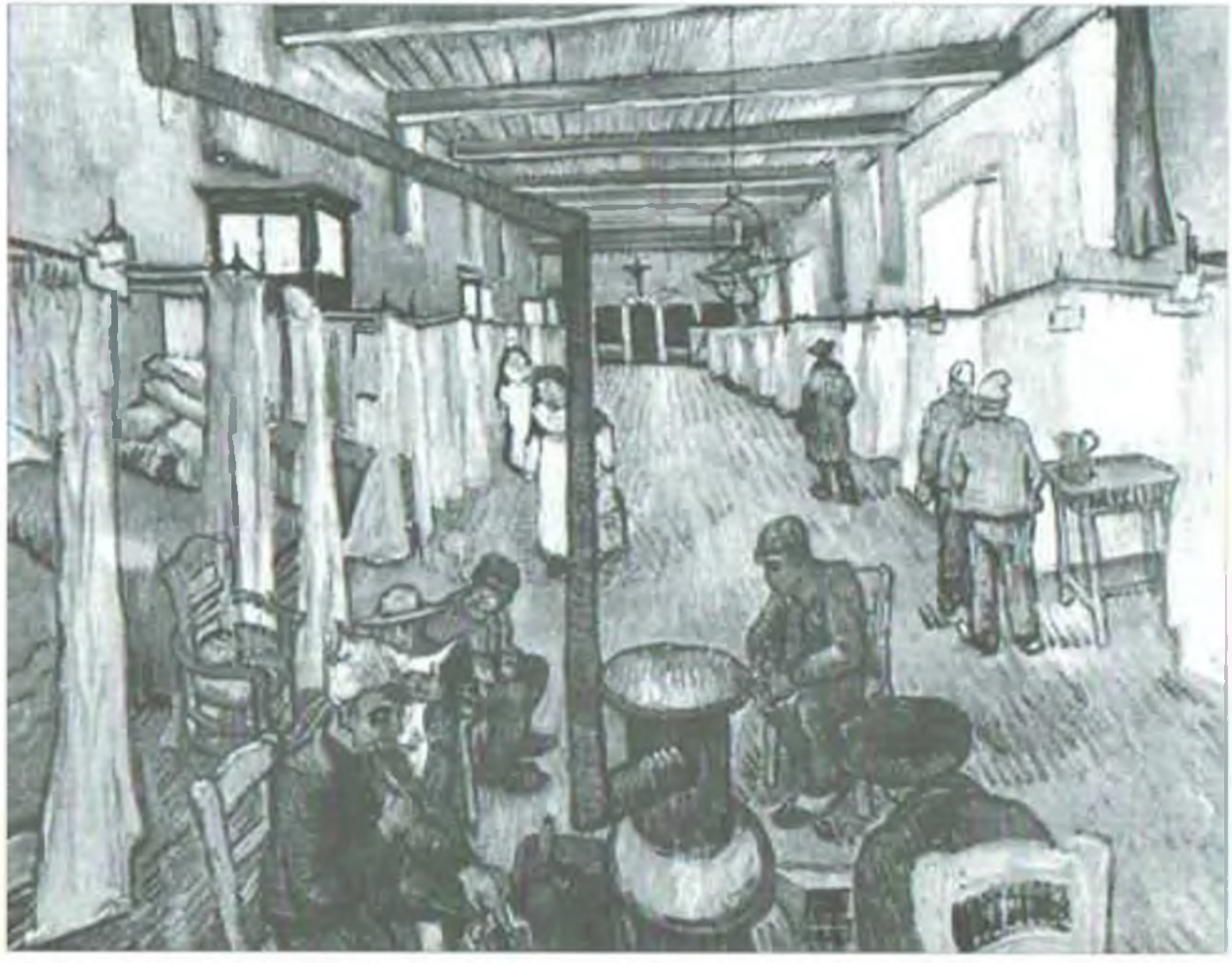
•L 4 *La resurrección de Lázaro,* 1890 (Fundación Vincent Van Gogh, Amsterdam).

-L 5 *Autorretrato*, 1887-1888 (Fundación Vincent Van Gogh. Amsterdam).

•L 6 *Autorretrato*, 1888
(Fogg Art Museum of Cambridge, EE. UU.).

L 7 *Autorretrato*, 1887-1888 (Kunshisterisches Museum, Viena).

•L 8 *Autorretrato con la oreja cortada*, 1889
(Courtland Ins. Gallery, Londres).



·L 10 *Sala de locos furiosos*, 1888 (Fundación Simon, Los Angeles).

•L 11 *Sillón de Gauguin*, 1888 (Fundación Vincent Van Gogh, Amsterdam).

·L 12 *Silla de Vincent*, 1888 (National Gallery, Londres).

•L 14 *La noche estrellada de Arles*, 1888 (Fundación Vincent Van Gogh, Amsterdam).

CAPÍTULO 7

CARPACCIO

Melancolía. Conflicto temporal. La imposible coherencia de lo disimil

María Cristina Melgar - Eugenio López de Gomara

I

El conflicto temporal

A fines del siglo XV, Carpaccio pintó "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" (L. 1). El cuadro formaba parte de un conjunto de obras realizadas por distintos artistas venecianos, entre ellos Gentile Bellini, y su destino era conmemorar los milagros atribuidos a la reliquia que, desde 1369, se encontraba en la Scuola Grande de San Giovanni. El milagro que recuerda el cuadro, la cura de un loco, en la actualidad, forma parte de la extraordinaria pinacoteca de la Galería de la Academia de Venecia.

Carpaccio es uno de los pocos artistas del Renacimiento que pintó un tema de la locura, y lo hizo en este cuadro. Los tesoros artísticos que dejó este pintor sabio y erudito hacen pensar que tuvo una cierta comprensión inteligente, o al menos un

insight estético de los sufrimientos depresivos que él mismo padeció. "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" nos ha servido de guía para buscar en su obra una visión más amplia de esa locura que habita en el oscuro y apenas visible personaje del cuadro.

Carpaccio imaginaba, hombre del Renacimiento al fin, que unir arte y ciencia constituía un objetivo supremo de la pintura. No obstante, transmitió deslumbrantes visiones psicológicas de la realidad psíquica del creador cuando la nostalgia y la melancolía embargan al espíritu osado que construye el futuro del arte y que, a la vez, no puede desprenderse de las fijaciones a la estética del pasado. Como Shakespeare en el teatro, como Freud en el psicoanálisis de los sueños, encontró la manera visual de desplegar en el espacio la representación dramatizada de las fuerzas pulsionales y objetales que, en este caso, son causa de un tiempo estancado. Una temporalidad en conflicto que también puede constituirse en disparador de la creatividad y de la originalidad.

Carpaccio muestra la imposibilidad de desligarse de la estética gótica; a la vez, intenta incorporar a la pintura las ideas que los nuevos tiempos despertaban en su espíritu humanista. En este sentido, sus cuadros producen un efecto de extrañeza ante la feroz adhesión al pasado que cohabita, sin integración, con la modernidad renacentista.

Carpaccio sugiere el goce del alma atrapada por un mundo que se pierde pero está vivo en la mente. A diferencia de Uccello, quien mientras investigaba en la perspectiva se permitía borrar los ideales y concepciones medievales (Melgar, Rascovsky de Salvarezza, 1997), Carpaccio pareciera resuelto a no aceptar el duelo, por más atractivos que fuesen los destinos pulsionales sublimados y los futuros objetivos por concebir. ¿Cuál es la condición que obtura la fuerza de la pulsión y limita el deseo por lo desconocido, el hambre de nuevos objetos? ¿Qué hay de enigmático en el duelo? La depresión que el artista padeció no parecería ajena a la nostalgia que despierta la identificación con sus obras.

Carpaccio fue uno de los más extraordinarios pintores del Renacimiento y sus cuadros dejan una imagen imborrable y po-

derosa, como sucede con las invenciones bien definidas que también son fuertemente misteriosas. Sin embargo, su originalidad quedó encerrada en su propia obra, no engendró nuevos proyectos en otros artistas, y debieron pasar siglos para descubrir el lenguaje avanzado de sus concepciones artísticas. Pensamos que en lo más original de su fantasma creador radicó la barrera para una revuelta más radicalmente innovadora, y el más erudito de los artistas venecianos, el entendido en ciencias y tecnologías, el sabio lector, no logró darles porvenir inmediato a sus ideas visuales. Pero lo que hizo en la pintura con su conflicto temporal, con la lucha interior entre un tiempo atascado y un futuro adelantado a su época, tiene la inigualable poética que sólo el genio puede otorgar a algo que, por insistente y repetido, sugiere la externalización de una estructura.

Quizá, lo que obstaculizó un mejor conocimiento de su obra y no permitió que germinara en el arte de sus contemporáneos fue el elemento siniestro que hay en su pintura y el peligro que no nos ahorra de quedar identificados con un fantasma depresivo, encubierto por una belleza desconcertante e inteligente.

Carpaccio hace apreciar muy directamente la incoherencia, el aislamiento y el extrañamiento que hay en el hombre. Nos transmite la dificultad de dar cohesión a distintas corrientes estéticas, nos introduce en sus padecimientos y nos propone imaginar la fuerza creadora que nace de la contradicción. Al reflexionar sobre la honda nostalgia que expresa la pintura y sobre los cortes y separaciones entre elementos que son característicos de su estilo, encontramos en Carpaccio esa imposibilidad de lograr integración, síntesis y armonía, que es uno de los fundamentos del malestar humano. Un malestar que puntualmente se puede notar en el loco no curado pese al milagro anunciado y en su cuerpo distorsionado como si estuviese tironeado por fuerzas distintas.

De acuerdo con el excelente estudio sobre la obra y la época de Carpaccio realizado por V. Sgarbi (1994), es poco lo que se conoce de su vida. Según algunos, habría nacido entre 1455 y 1456; según otros, entre 1460 y 1465. Su muerte, de acuerdo con un documento firmado por su viuda y de acuerdo con una

alusión de su hijo, ocurrió en 1526. Se lo tiene por veneciano e hijo de un comerciante en pieles, pero hay quienes lo han supuesto griego o de otro origen. Los documentos más serios y creíbles (Rosenthal, G. y L.) establecen que sus antepasados llegaron a Venecia hacia 1360, por lo que Carpaccio tendría un antiguo pasado veneciano.

El historiador del arte J. Paris (1995) hace notar la incertidumbre que denotan los patronímicos: Carpaccio, Scarpazzo, Scarpazza, Carpatio, Carpatius, Carpatjo, Carpathio...; Victor, Vittori, Vettori, Victoris... Por ellos pareciera desplazarse una identidad que no termina de ser aprehendida. El sentimiento de extrañeza que producen los cuadros en quienes los miran no parece ser ajeno a la identificación estética con esa identidad incierta que peregrina —como los personajes de las historias pintadas— alternadamente entre el realismo y el ensueño, por las geografías conocidas y las imaginadas. Un sentimiento de extrañeza que nos hace sentir la angustia y la desdicha del "vagabundo intelectual" (López de Gomara, 1958), del creador, artista, científico, hombre de letras, del que explora y busca sin estar enteramente satisfecho con el resultado. Un sentimiento de extrañeza que parecería haber sido convocado por ese inconsciente originario y disperso, por donde deambula el mítico Dionisios del deseo y el goce.

Ninguna pintura parece más veneciana que la de este pintor que nunca tuvo el total reconocimiento oficial con que la ciudad distinguía a sus artistas. En cambio, fue especialmente considerado por las comunidades extranjeras organizadas en Scuolas. En la República de Venecia, la pintura narrativa tenía la función de conmemorar los elementos constitutivos de la tradición cultural veneciana, a la que debían incorporarse las expresiones estéticas de los otros pueblos. Se pensaba que los artistas y artesanos extranjeros reunidos en las Scuolas honraban así la historia de la República con los mitos, historias y fundamentos espirituales que les pertenecían, transfiriéndole a Venecia su riqueza cultural.

La marca veneciana que caracteriza la pintura de Carpaccio resulta desbordada por fantasías cristianas y orientales, geográficamente cercanas y distantes. Su estética transmite el tor-

bellino de ideas y fantasías que deben de haber agitado el espíritu del artista veneciano, que solía trabajar en forma privada para las asociaciones extranjeras.

Si bien a mediados del 1500 Carpaccio figuraba como pintor oficial, no tenía una posición palaciega destacada. Hoy, para ver algunos de sus cuadros más extraordinarios, como la serie de "San Jorge", la de "San Jerónimo" o "La visión de san Agustín", hay que recorrer calles y puentes, perderse entre los canales del Castello, llegar a la Scuola de San Giorgio degli Schiavoni y esperar que se abran las puertas del viejo recinto dálmata para ver las memorables luchas entre las furias tenebrosas y el palpable deseo de conocimiento, para experimentar la elocuente iluminación de lo invisible.

Carpaccio no tuvo la fama que Europa le dio a Giovanni Bellini o a Ticiano. No tuvo el aprecio intelecual de Giorgione ni la influencia de los Tiépolo sobre las escuelas pictóricas del extranjero. Más tarde, atrajo al romanticismo prerrafaelista: J. Ruskin se maravilló ante "Las cortesanas", cuadro al que consideró el más extraño que se hubiera pintado, y Edward Burne Jones visitó varias veces Venecia para frecuentar las admiradas telas de Carpaccio.

En el Palacio Ducal está colgado, desde 1797, un león alado (L. 2) cuyas patas se apoyan sobre la tierra y sobre el mar. Símbolo de la República de Venecia y de su poder marítimo y terrestre, el león carpacciano tiene elementos que vale la pena destacar: le da la espalda a la plaza de San Marcos y al Palacio Ducal; su espíritu es arcaico pero las patas delanteras sostienen una inscripción con mayúsculas modernas; parece entrar en una naturaleza todavía virgen, en una tierra desértica, mientras enseña una dentadura entre humanoide y draconiana. El león alado nos parece emblemático de la pintura de Carpaccio, quizá también de la íntima percepción de su identidad y, ¿por qué no?, de una ubicación ambigua en el mundo del arte y de la sociedad palaciega.

Pueden atribuírsele al león alado los enigmas que habitan en un autorretrato. Si en ellos los artistas externalizan el libre juego de introspección realizado alrededor de su imagen, Carpaccio debió haber pintado el león de San Marco guiado por la lú-

cida conciencia de que hay otros sitios más dilatados y apetecibles que exceden las fronteras del universo simbólico en el que está inserto el sujeto. Las pulsiones orales proyectadas en la dentadura del león son una invitación para identificar el emblema veneciano con el hambre devoradora de experiencias sensuales de placer, poder y conocimiento. También con la feroz ambición de conquistar los terrenos ignotos del Ello, característica del núcleo oral de la pasión creadora.

Lo original de Carpaccio es haber hecho coincidir en la belleza pintada tanto el impulso de apresar y hacer propio aquello que hipotéticamente se ubica más allá de lo conocido, como su nostálgica necesidad de retornar al paraíso erótico primitivo. El león no transmite una visión serena y tranquilizadora de una ciudad conquistadora y feliz; más bien transmite la visión infantil del niño que desea poseer el mundo y experimenta, ante sus fantasías, estremecedoras angustias orales. No hay dragón sin la fuerza de una pulsión oral poderosa que a la vez no incluya la terrible mirada del Superyó. El león alado nos conecta imaginativamente con la percepción estética de un artista cuyo conflicto creador involucra la lucha entre sistemas psíquicos: el Ideal del Yo con miras al futuro y la adhesión a los ámbitos ignotos de una melancolía escindida. Puede atribuírsele a Carpaccio, sin demasiados pudores, que su fantasma creador estaba habitado por el sentimiento torturante de que el poder y la fuerza de sus avances en lo desconocido del arte tenían como corolario el abandono y la pérdida de los primeros objetos de amor. Carpaccio no abandona ninguno de los terrenos y, como el león alado, su vuelo simbólico busca apoyarse en ellos.

Los últimos años estuvieron signados por un profundo penar, por el aislamiento y la soledad; por un cierto descrédito hacia su pintura y por una melancolía que ya anunciaban sus obras juveniles. En "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce", las aguas oscuras del canal son sombrías predecesoras de los restos de cuerpos, cabezas y piernas, destrozos, mutilaciones y esqueletos abandonados que se ven en "San Jorge y el Dragón" (L. 3), o en "El Cristo muerto", y que son fragmentos de una óptica depresiva, de una visión destructiva de la vida o de una progresiva desilusión inseparable del dolor humano.

Es curioso y hasta asombroso que en las últimas décadas una comida que lleva su nombre se haya difundido e instalado en las cocinas del mundo. Creado por G. Cipriani en 1950, año de la gran muestra sobre el artista realizada en Venecia, el "Carpaccio" es uno de los platos más populares servidos en el famoso Harry's Bar. Inspirado por el pedido de una clienta cuyo médico le había prohibido comer carne cocida, el "Carpaccio" (hecho con carne cruda) es objeto de distintas versiones en el mundo. Como un fragmento del espíritu viajero del pintor y de esas fantasías de absoluto con las que aspiraba a unir arte y ciencia en la pintura, el "Carpaccio" restaura en el idioma de la cocina la fractura lingüística entre lo arcaico y la modernidad, entre lo regional y lo universal, que fue uno de los ejes del arte del pintor, marcado por una encrucijada témporo-espacial a la que le dio trascendencia artística.

Prisionero del hechizo de Venecia, a la que glorificó en sus cuadros, tuvo la libertad, que sólo el arte le confiere a la razón, de pintarla de manera realista y fantástica. No fue, claro está, un pintor de lo fantástico al estilo del Bosco, sino un visionario de lo extraordinario que circula por el diario y trajinado vivir. Se apropió de la arquitectura, de las calles y los canales ondulantes, de las gentes y del exotismo veneciano, para darle figuración a un inquietante sentimiento de extrañeza. Venecia le inspiró las versiones más realistas de la ciudad y las visiones más extravagantes de los paisajes, las ciudades y las gentes que inventaba.

Carpaccio fue un humanista, atrapado por el mundo estético del pasado y por las iluminaciones de la ciencia y las tecnologías de su época. Mucho más que en Gentile Bellini, en sus cuadros se aprecia la nostalgia por la antigüedad gótica, el encanto de las artes y la poética medieval. Como Giovanni Bellini, el gran renovador de la pintura veneciana, fue un original, un espíritu que buscaba desarraigarse de las categorías preestablecidas. Fue un hombre ilustrado que expresó en sus cuadros la tensión cultural entre pasado y futuro, característica de su época. Es comprensible entonces que la nostalgia esté presente en la mayoría de sus grandes obras. A diferencia del genio creador de Giovanni Bellini, que señaló un camino para seguir y desarrollar en la pintura europea, y a diferencia del genio de los tos-

canos desde Giotto y Masaccio a Leonardo da Vinci, sus pinturas son maravillas únicas.

La profundidad psicológica que hay en sus cuadros nos parece reveladora de la acuciante percepción interior del hombre en conflicto con su tiempo. Sus pinturas tienen, en la actualidad, un interés psicológico notable: dejan mirar en el amplio mapa de la escisión y de las historias faltantes en la vida mental. Junto con la nostalgia, claramente manifiesta, transmiten la presencia viva, quizá el fondo mismo de un malestar depresivo universal. A través de su obra pueden seguirse la depresión y la angustia de un hombre culto de la época en cuya sensibilidad moraba el pasado. Visionario de los conflictos estéticos y sus lenguajes, Carpaccio dejó un testimonio de la falta de cohesión, de la dispersión y extrañamiento de sentido que produce la violencia de las fuerzas pulsionales que se dispersan en el espacio, como sucede con los frailes ante la presencia de la fiera prisionera que conduce san Jerónimo (L. 4).

Carpaccio resolvió pictóricamente su conflicto cultural en la originalidad de su arte, pero el *substratum* clínico que produjo su creación tiene que buscarse en la singularidad de sus propios descubrimientos estéticos, ya que es poco lo que se sabe de su historia.

II

La imposible coherencia de lo disímil

En los cuadros de Carpaccio no hay un centro que nuclee el referente inconsciente de las aventuras deslumbrantes pintadas por un viajero imaginario o por un sabio apasionado por el conocimiento. No construye un centro en la obra. Por el contrario, la descentra y atrae la mirada hacia una pluralidad de centros narrativos que no se comunican entre sí. Carpaccio subyuga con lo disperso y fragmentado, anima los bordes, despuebla espacios. Hace sentir la dificultad para integrar lo que está separado, para unir lo parcial. Con intuición copernicana, tiene una

lúcida captación estética de que no hay una verdad inequívoca que dé coherencia y lógica al destino humano. Dentro del Renacimiento, su pintura resulta extraña al orden geométrico de la construcción exacta y al orden aritmético de la línea y del dibujo que fueron una invención original del modernismo florentino, como destacó Rosa María Ravera (1988) al ocuparse del arte en Florencia. Su modernidad consiste en mostrar la multiplicidad de sentidos y de enigmas que se desplazan por las discontinuidades y rupturas comunicacionales del cuadro y por el espacio-tiempo laberíntico de las narraciones.

Carpaccio repite una y otra vez el efecto artístico de lo diferente, de lo que está parcializado y no se soluciona en una síntesis. Junta objetos, tiempos, escenas y visiones, y lo hace de tal manera que termina por expresar la presencia simultánea de lo disímil y la imposibilidad de darle satisfactoria coherencia en el alma humana. La postmodernidad ha puesto en relieve que no sólo el anhelo de completud sino también el sentimiento de fracaso ante el anhelo de completud e integración es fuente de la inspiración artística. En este sentido, sus majestuosas propuestas escenográficas nos hacen mirar en las vicisitudes de la obra creada por el hombre y nos parecen una interesante propuesta para meditar, junto con las visiones plásticas del pintor, en problemas estéticos contemporáneos y en cuestiones vigentes en el psicoanálisis actual.

Carpaccio fue un pintor literario, un excepcional narrador de historias visuales. Su cultura y su afición literaria e histórica se pueden apreciar en los temas elegidos, en el uso de textos en latín y hebreo, en la importancia que da en sus cuadros a los libros, las bibliotecas, los papeles, las inscripciones. "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce", el ciclo de "Santa Úrsula" son algunas de las obras más literarias de la pintura universal. Otras, como "La visión de san Agustín", "Las cortesanas", o "El joven caballero", son narraciones interiorizadas, exploraciones de la nostalgia y la soledad como dramas de la existencia.

A la manera de las lenguas antiguas —el griego y el latín—, identificó el pensamiento con el lenguaje pictórico e hizo que las cosas fueran lo que se piensa de ellas. Y, a la manera de un lenguaje visual de imágenes enigmáticas, organizó la obra como

una reserva de significados recónditos (Eco, 1994). Así, la lectura de cada cuadro es capturada por un lenguaje de categorías racionales y por un lenguaje jeroglífico lleno de misterio.

La fascinación de la imagen la hace abismal. Es posible que a este efecto de fascinación y a la dificultad para interpretar los numerosos enigmas, se deba la ligereza defensiva con que se le atribuyó un excesivo deleite por la decoración. Es que los repetidos cortes, rupturas y aislamientos en el código lingüístico producen angustia y levantan defensas. El que mira y estudia la obra se pierde en lo que no está dicho en el lenguaje pictórico y el impacto estético de lo secreto, de lo inaccesible y enigmático, puede tener un cierto efecto desorganizador sobre el sujeto. Pero Carpaccio ilumina los vacíos, pinta la identificación estética con lo imprevisto y muestra la fuerza fantasmática que nace en el alma humana a partir del vacío, de la ausencia de objeto, del silencio del alma.

III
Lo abismal

Historiadores de la pintura veneciana piensan que la cercanía entre Venecia y Oriente y su intenso flujo comercial favorecieron que ingresara al occidente italiano la valoración que en el pensamiento, en el misticismo, en las artes y en la hermenéutica oriental tenían las nociones de *vacío*, de la *nada*, de lo *invisible*. Carpaccio viajó a Estambul con Gentile Bellini, probablemente lo acompañó durante el tiempo que éste pasó en la corte turca mientras pintaba a Mohamet III, y seguramente su espíritu inquieto sintió aquellas influencias. Pero los sistemas de soledad y vacío que pintó adquieren una especial significación si se considera la identificación artística con los vacíos interiores.

Una obra donde el vacío y las brechas comunicacionales cumplen una función estética revelan al artista que explora sensiblemente en los traumas y en los duelos no elaborados que dejaron agujeros en el Yo. El estudio del *art brut* y de las obras

de pintores psicóticos ya nos hizo notar que, cuando el talento se deja oír, aun estas piezas dejan un testimonio de la disposición humana a mirar en la relación trauma-fantasma que siempre expresa el arte. Si se trata de la gran obra de arte, el espectador experimenta el desafío y siente la necesidad de incluirse y perderse en lo que no ve y de ser, él también, el sujeto organizador de lo invisible.

"La visión de san Agustín" muestra uno de los costados curiosos del psiquismo: la capacidad para penetrar e iluminar lo invisible, para imaginar lo que no está representado, lo que es sólo una nada, un agujero. En "La visión de san Agustín" (L. 5), el santo, en un cuarto cerrado, rodeado de bibliotecas, objetos científicos y tecnológicos, es interrumpido mientras escribe, por la visión de san Jerónimo, que le avisa su muerte. Carpaccio no pinta la visión pero ilumina el cuarto del humanista, extiende la luz por los textos, hace literatura con lo que no se puede ver. Con la luz ingresa un efecto de realidad que cae sobre la historia ausente, la que no tiene representación ni ha sido aún escrita, y la visión de una muerte no representada atrapa la mirada.

La ventana no es un recorte en el espacio cerrado del cuarto, sino el lugar donde irrumpe lo invisible. El que mira el cuadro no ve una imagen (nunca pintada) más allá del marco, sino que intuye algo de naturaleza conceptual. Es que, si algo inaccesible para la visión se hace presente en un teatro de imágenes, la significación de la escena cambia de sentido: la expresión de san Agustín transmite la capacidad de asombro de quien percibe algo inédito. La ventana es el lugar donde se produce la comunicación que conecta la interioridad con algo exterior asombroso que corta la acción iniciada y deja el texto en suspenso.

La interioridad de Carpaccio proyectada en el cuarto del humanista se ilumina entonces con la aprehensión estética de algo inaccesible. Si el arte le dio a la muerte una figuración que de otra manera es muy difícil de lograr, esto no es lo que sucede en "La visión de san Agustín". La visión se produce cuando muere san Jerónimo, pero Carpaccio no niega con una representación aquello que se anuncia y debe mantenerse invisible:

la muerte. Pareciera que el cuadro transita una actitud intelectual más cercana a Freud, quien siempre consideró que la muerte es un irrepresentable.

Equiparable al "ombligo del sueño" de la metáfora freudiana, donde asienta lo imposible de saber sobre el sueño, "el lugar más espeso de donde se eleva el deseo del sueño como el hongo de su micelio", la ventana del cuarto es el ombligo del cuadro. El lugar donde la pulsión —el Eros amorfo y sin figuración, más cercano a la *nada* que a la *representación*— inicia el movimiento creador. Hay obras, como ésta de Carpaccio, que dejan una impresión imborrable, que poseen una intensidad tan formidable que nada se podría agregar al efecto estético, sensible e intelectual que provocan. Aun así, atrapan la mirada con su plurisemia de sentidos, con sus códigos visibles y leíbles, y con esos enigmas que, recortados y abiertos, pueblan la escena.

La estructura impecable del cuadro de Carpaccio, el diseño sugerente de los espacios interior y exterior, de los tiempos pasados, presentes y futuros, de lo conocido y lo abismal, establece una comunicación estética, una reflexión artística del juego entre lo representable y lo irrepresentable que hay en las operaciones del espíritu. Si san Agustín fue el representante máximo del pensamiento cristiano en momentos en que el Imperio Romano se disolvía y se perdían las lenguas de la antigüedad, san Jerónimo fue el sabio asceta, el lector solitario e insaciable que mantenía la capacidad de leer los textos bíblicos en hebreo, el que conocía y conservaba las palabras ya olvidadas.

"La visión de san Agustín" nos plantea el contrapunto entre:

1) imagen y vacío;

2) la representación de un objeto y el objeto que se pierde y se ausenta en el tiempo y el espacio;

3) el retorno al abismal núcleo de lo irrepresentable de Tánatos y la muerte, cuya aprehensión estética, si se logra, ilumina la interioridad y les da nuevo sentido a las cosas.

Dicho en otros términos, entre el inconsciente no reprimido, el de la represión oculto en la imagen, y el inconsciente pulsionante del ombligo del sueño, estímulo del hambre de representación que intenta crear, inventar, darle figuración a lo perdido, de lo que no queda sino la nostalgia.

IV

De la historia faltante a la imagen disponible

El tema de "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" es la curación de un loco. Carpaccio lo desarrolla en tres sectores de la tela: arriba y en perspectiva, la procesión encabezada por el patriarca Francesco Querrini atraviesa el puente del Rialto; en el sector izquierdo, la procesión llega a la *loggia* del palacio del patriarca; en el extremo izquierdo de la *loggia*, frente a la reliquia que levanta el religioso, el loco espera la curación.

Con el mejor estilo carpacciano, el cuadro muestra la descentralización de la imagen, el vacío central, el aparente desinterés por el tema principal. Una estética en la que predomina la asimetría es reveladora de que algo privado, íntimo, oculto o desconocido es más importante para el artista que la banalidad del tema. La organización asimétrica de una obra de arte es un disparador de los juegos ficcionales de la representabilidad, un estímulo para la fantasmagorización, como si la asimetría despertara la idea de que algo quedó extrañado, escindido y aislado de la experiencia.

El loco no sólo está pintado en el borde del cuadro, sino que es pequeño, no se lo distingue bien y las contorsiones de su cuerpo denotan que la curación no se ha terminado de cumplir y que el milagro anunciado no se realizó aún, pese a dar el nombre a la obra. La escena espera. Como en "La visión de san Agustín", hay una historia incompleta, una figuración no explicitada, y hay un tiempo detenido, un corte en el acontecer temporal, un intervalo en el drama que transforma el texto pintado en una incógnita por resolver.

Tomando en cuenta el contenido manifiesto del cuadro, es probable que la erudición humanística de Carpaccio le hiciese desconfiar de las soluciones milagrosas, y que su reconocida aspiración a aunar la ciencia con el arte le permitiese dejar un testimonio pintado de que las cosas no son lo que se dice que son. En este sentido, el artista se habría conducido como muchos artistas del Renacimiento y, sin duda, como Giovanni Bellini, encontrando la forma de afirmar su pintura y su personal forma de desarrollar el tema, pese a las obligaciones formales impuestas por los contratos con los patrones y en forma más acorde con la libertad para crear.

Como el pequeño loco del cuadro, la depresión de Carpaccio todavía estaba en el borde de su vida consciente, alejada del centro de su vida anímica, descentrada de su Yo. "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" reúne el aislamiento de cada personaje con una narración llena de propuestas que ocurre dentro de la complejidad de un gran movimiento teatral. Las imágenes fascinan pero no impiden la identificación estética con la experiencia de dolor que da dimensión simbólica a la soledad y al dolor pintados, a la locura apenas visible.

Los protagonistas privilegiados de "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" son las multitudes de hombres y mujeres, las aguas negras del canal veneciano y sus barqueros fantasmales, las chimeneas erguidas que anuncian una estética futurista. Las escenas proliferan sin relacionarse entre sí; cada una penetra en la otra sin integrarse y los episodios se multiplican pero no muestran comunicación aparente. Cada gesto, cada rostro inicia un recorrido que queda inconcluso, con lo que deja un vacío de sentido. Son los sistemas de aislamiento característicos de Carpaccio (L. 6).

Henry James notó la intensidad de sugestión que puede residir en la figura suelta, en el personaje despegado, en la imagen en disponibilidad. La fina observación del escritor resulta muy apropiada para la pintura narrativa de Carpaccio, que deja siempre alrededor de las gentes que pinta un lugar libre para la imaginación. En "El joven caballero" (L. 7), el hombre mira la apertura a una escena en la que suponemos hay incalculables posibilidades futuras, mientras deja atrás y con melanco-

lla un mundo de aventuras y luchas heroicas. Parece decidido a cumplir un destino pero, a la vez, se lo ve tan bellamente disponible, tan despegado del tema, tan consciente de estar incluido en una estructura y a la vez tan radicalmente liberado de ella, que "El caballero" de Carpaccio, a nuestra manera de ver, es un ejemplo magnífico de imagen disponible: el logro estético de dar imagen al enigma de la conciencia incompleta. La observación, el análisis objetivo y los alborotos mentales que sugiere nos parecen una apertura hacia el extenso panorama de lo que el hombre escinde y el artista presiente o restaura en la imagen.

a) El nivel arcaico

En el curioso y admirable "Las cortesanas" (L. 8), también llamado "Damas venecianas", "Las venecianas" o "La espera", Carpaccio retoma la problemática estética entre representación y vacío, evidenciando la encrucijada entre la estructura y la insaciable búsqueda de nuevas representaciones para una historia incompleta. Las dos mujeres son, al igual que "El caballero", figuras en disponibilidad. Esta obra enigmática, difícil de ubicar en la cronología artística de Carpaccio, parece haber formado parte de otra de mayor tamaño y complejidad que incluía "La caza del pato en la laguna" (L. 9).

En un ensayo sobre Carpaccio, M. Serres (1973) enfatiza la duplicación de ciertos elementos: dos mujeres, dos pájaros, dos perros, dos palomas, dos vasos, etc., dentro de un espacio cerrado. Las columnas de la balaustrada configuran un orden formal, vertical, que le da profundidad psicológica a un clima de monotonía, soledad y nostalgia. Una estructura simbólica habitada por dos mujeres prisioneras del vacío. Quizá la expresión de una melancolía instalada en la vida anímica. Más aún, una estructura melancólica que no es sólo expresión de un cuadro patológico sino la captación artística de algo siempre dispuesto a revivir, como el muerto-vivo de la conceptualización de W. Baranger (1964), que escenifica en el nivel del objeto la estructura de un duelo estancado. Una disposición que es notable en el anhelo nostálgico por restituir —en los estados de enamoramiento y en la pasión de amar— al objeto perdido imaginario, y

por revivir en la locura de amor (Melgar, 1997) al muerto-vivo de la pasión arcaica.

Las cortesanas encerradas en una estructura nos hacen imaginar a un Carpaccio conectado estéticamente con los abismos de una melancolía inspiradora, o con la visión de un universal instalado en la base de las relaciones humanas.

La mujer más joven, con la mirada perdida, se apoya en el mármol y está cerca de la fruta, el pavo real y las palomas, y de la presencia insólita de un hombre joven, metáforas de un erotismo juvenil. La mayor juega con dos perros mientras, con una vara, atraviesa los círculos y cuadrados del piso. Parece más conocedora de la sexualidad y más sabia al señalar los elementos universales del juego simbólico entre la fantasía narcisista de completud —el círculo dibujado— y el deseo sexual que lo corta —la vara que se introduce en la forma perfecta—, inevitablemente coexistentes. Los dientes del lebrel sostienen el otro extremo de la vara y una de las patas aprieta un papel escrito, el mensaje de alguien que no está presente, el testimonio pintado de un tercer personaje. Si "La caza del pato" es el cuadro faltante, el escrito alude entonces a hombres, a historias de amor, a historias congeladas en un paisaje lunar. El hombre, entonces, ocupa el ensueño femenino, y la mirada vacía podría enunciar la tristeza por un amor perdido o por un alejamiento afectivo. Así como están separadas las dos mitades de esta obra que algunos historiadores del arte pretenden relacionar, las mujeres aisladas parecen absorbidas por lo invisible.

La estructura del cuadro es geométrica. En su interior los dobles repiten una historia que se pierde en la noche de las generaciones, en las identificaciones inconscientes que se transmiten de ancianas a jóvenes, de madres a hijas. Carpaccio coloca el centro del tema en la conciencia de las dos mujeres y, de esta manera, el cuadro habla del mundo femenino, del género fijado por las identificaciones. Hace psicología y literatura, al ubicar a las venecianas en un lugar, en un espacio privado y doméstico y creando alrededor de ellas un clima de tedio, de ocio y de sensualidad. "La caza del pato" es, en cambio, un espacio de hombres, donde la vida tiene aventuras y acción. A las mujeres les pinta la nostalgia, la insatisfacción y la espera, y pro-

yecta en ellas esa pasión pasiva, identificación primaria mediante, que invade el alma enamorada, cualquiera sea su sexo.

Los cuerpos están separados y una distancia abismal los aísla. No obstante, se ve un imaginario compartido, y lo que resulta emocionante es percibir que las mujeres están hechizadas por su propia vida interior, por las aventuras que ocupan sus mentes, por una extraordinaria meditación sobre aquello que no está pintado y que, sin embargo, tiene una presencia abrumadora en el alma femenina: las ensoñaciones eróticas y las calladas, las que no se dicen o no se saben. La más vieja y la más joven parecen entonces mirar el mismo espectáculo, pero, no lo ven de la misma manera, y en las infinitas posibilidades emocionales que las distancian puede descubrirse la presencia, casi tocable en la pintura, de un desamor instalado, de algo insondable que las separa.

Si el primer distanciamiento que aleja sentimentalmente a la hija de la madre (falo ausente, objeto perdido, desilusión y agravio narcisista descritos por Freud [1931]) da origen a un abismo en la relación, a una soledad tan insondable como la que muestran las dos mujeres, la extravagante disposición femenina a estar enamorada y el extraordinario vigor puesto en la idealización del amor tienen su fundamento en un dolor escindido, en un duelo estancado, en una nostálgica espera.

En el ambiente cerrado (palacio, si son damas, lupanar, si son cortesanas), en la estructura repetida, el espacio erótico estalla en el zoológico animal, en la sensualidad del color. En un cierto sentido, la intensidad erótica del cuadro es coincidente con el distanciamiento entre las mujeres. El vacío que las aísla y las hace personajes "en disponibilidad" estimula a reconstruir la historia faltante. En la estructura visible se insinúa el personaje oculto en los ensueños silenciosos, o el tercero representado en "La caza del pato", o el autor invisible del texto escrito, mientras ellas exhiben impúdicamente el vacío que los bellos señuelos del ropaje y el lugar no logran cubrir. Puede pensarse que el ausente edípico corta la comunión afectiva entre las mujeres y las encadena a una doble pasión: sensuales, seductoras, en espera y, a la vez, atrapadas por el vacío.

Personajes tan atractivos, tan fascinantes y misteriosos y, al

mismo tiempo, dispuestos a exhibir el clima despojado y de disgusto que parece habitarlos, nos hacen pensar que Carpaccio muestra la identificación artística con el enigma que subyace en toda separación irreparable, originaria y fundante. A la vez atrapante, repetitiva y disparadora de los fantasmas del sexo y del deseo de amor.

El aislamiento que padecen las gentes de "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" y las cortesanas puede relacionarse razonablemente con esta idea de que Carpaccio repitió en sus cuadros una experiencia dolorosa de soledad y extrañamiento. Pero un elemento clínico transferido al cuadro no le quita la visión universal de la nostalgia.

b) El nivel edípico

En "El sueño de Úrsula" (L. 10) del ciclo de Santa Úrsula, Carpaccio pintó la historia trágica de un amor no realizado. Con una percepción estética notable, narró el destino a veces trágico del amor humano.

El ciclo ilustra la historia de la princesa bretona prometida a un príncipe inglés al que hizo convertir al cristianismo como condición para casarse. La serie comienza cuando los embajadores ingleses piden la mano de Úrsula a su padre y concluye con su muerte a manos de los hunos y su apoteosis final. "El sueño de Úrsula" es una de las ocho telas que forman el excepcional conjunto de pintura narrativa.

El cuadro presenta a la santa que duerme en su cuarto mientras un ángel le anuncia su martirio y muerte. Los estudiosos de la obra de Carpaccio han mostrado especial interés en la doble iluminación que crea una atmósfera de irrealidad. La luz entra al cuarto a través de la puerta que abre el ángel frente al cuerpo dormido de Úrsula y también llega de una puerta situada al costado y a espaldas del lecho. La luz que entra con el ángel ilumina el futuro, lo que vendrá, lo que está adelante, la que penetra de costado y de atrás, ilumina el pasado, la infancia, el determinismo inconsciente. La disposición simbólica de estos juegos contradictorios de luz, de esta geografía no realista de la iluminación, estructura la escena latente. Car-

paccio le da morfología pictórica a la relación entre pasado y futuro que hay en el amor humano. Como Shakespeare, crea la escenografía del drama. Como Freud, la da representación a la fuerza trágica del destino. En el silencio absoluto, en los libros abiertos, en la pluma que sostiene el ángel, en las letras escritas (IN-FAN-TIA) se puede leer la oculta fascinación de lo prohibido que conduce al sacrificio y la fuerza mortífera del Superyó. El fantasma incestuoso del pasado se teatraliza en el aviso de la muerte de una doncella destinada a no ser poseída. Todo está escrito, parece pintar Carpaccio. En este nivel edípico de la historia faltante, todos los elementos del cuadro adquieren significación. Lo enigmático de la seducción originaria (ya tratado en "Lo representable, lo irrepresentable") ingresa en los juegos de metáforas y metonimias del arte, y la historia faltante del sueño, la entrega al padre y la muerte, puede ser reconstruida.

Hay un gran espacio, con vacíos y ausencias, limitado por el lecho, el dosel y las columnas de la cama donde duerme Úrsula. Sólo la mitad de la cama está ocupada, como si la muerte que se anuncia ya estuviera presente en el costado vacío que alberga la ausencia de un cuerpo. Las puertas que limitan un agujero introducen la iluminación al interior del cuarto, y el anuncio del sueño atrapa los sentidos. Carpaccio pintó el aviso de la muerte de Úrsula y construyó un templo, un lugar sacro de amor y sacrificio, sin dejar de pronunciar el testimonio estético de la raíz edípica del drama: infancia.

V

Impacto estético de lo parcial y temporalidad

La historia de "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" no es narrada linealmente, paso a paso, de acuerdo con la cronología de los hechos, sino geográficamente, ubicando las escenas en forma simultánea y en los lugares donde debieron ocurrir. La simultaneidad le da atemporalidad al movimiento, hace estática la acción. A la vez, la simultaneidad produce en quien

mira el cuadro un aceleramiento de ideas, un flujo de asociaciones que intensifican el impacto estético. La pintura de Carpaccio no puede leerse de una manera ordenada, sino laberíntica. Requiere de ese ir y venir por los caminos, canales y "campos" venecianos, de esa angustia y ese placer de perderse y reencontrarse que proponen los desplazamientos, dispersiones, integraciones y vacíos de su pintura. A la vez, excede el espacio-tiempo de los hechos que narra y crea una dimensión fantástica, un espacio imposible de ser abarcado y un tiempo abismal donde coinciden presente, pasado y futuro.

La pintura es tan inquietante como inquieta el impacto estético de lo disperso y parcial. Carpaccio juega con la sugestión de las imágenes, con los cortes comunicacionales, y escenifica la multiplicidad de las pasiones y de los objetos, los variados centros que atraen y dirigen las conductas, la coexistencia de lo comprensible y lo absurdo.

El arco del puente del Rialto atraviesa el espacio de "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" (L. 11). No es la única vez que el pintor recurre a un arco que separa, establece límites y propone diálogos estéticos entre mundos que se diferencian y oponen. Arriba, el bosque de chimeneas, una metáfora fálica, penetra en el cielo, anuncia el futuro, la tecnología y las ciencias. Abajo, la densidad impenetrable del agua del Gran Canal tiene negrura angustiante y deprimente.

Si la oscuridad es una metáfora de la melancolía, si los estados depresivos se externalizan en la negrura de los elementos, el agua bajo el arco recuerda las palabras de Glocester al rey Lear: "La noche se aproxima." El cuadro es vocero de dolor psíquico, anuncio de los cuerpos muertos, esqueletos y calaveras de los futuros cuadros donde Carpaccio le da una radical presencia al dolor que desgarra el cuerpo, y una figuración trágica al sufrimiento melancólico.

El arco del Rialto es el lugar de intersección de dos visiones del mundo, una luminosa y otra depresiva. Carpaccio se eleva en las chimeneas que poetizan el futuro, proyecta en el cuadro su personal concepción de que el arte, las ciencias y la tecnología deberían unirse, y deja vislumbrar al adelantado futurista que habitaba en su sensibilidad gótica. Pero no deja de transmitir el costado negro de su realidad psíquica.

El que se sitúa en un puente, como lo notó S. Resnik (1993), abarca espacios y puntos de vista diferentes, se sumerge en distintas perspectivas y, si pierde en centralización, gana en extensión. Desde el puente por donde pasa la reliquia se pueden aprehender la discontinuidad, las parcialidades y los fragmentos que forman parte del inconsciente que, por proyección, habita en la interioridad de las cosas externas. Cuando la mirada del arte se ubica en un lugar que transforma los puntos de vista, el pintor hace dialogar lo reprimido y lo escindido.

Al igual que en otros cuadros donde Carpaccio pintó arcos, el puente del Rialto repite una característica: hay un punto donde la representación pierde solidez, se hace más endeble y requiere de una nueva estructura protectora. El Rialto, pintado tal como era en la época, tenía una estructura arquitectónica que hace realista la imagen. Esto no sucede en "La santa conversación" (L. 12), donde un sector del arco natural se enangosta y requiere de un artefacto que compense las líneas de fuerza, un puente artificial que también penetra en el agujero de la roca. Las claras precisiones anatómicas de algunas imágenes encerradas por el arco y que rodean a la Virgen y al Niño configuran un campo erótico. En él, la conversación ideal entre madre e hijo, la sublimada conversación del arte, la que restaura el Paraíso perdido del *infans* enamorado irrumpe bajo el arco quebrado por la sexualidad y cicatrizado por el arte.

No hay datos sobre la vida afectiva de Carpaccio ni sobre sus historias de amor. Se le conocen mujer e hijo, y M. Serres sugiere un "padecimiento homosexual". Sus cuadros están llenos de enigmas y secretos, como su vida misma, pero hablan de nostalgia, de soledad y aislamiento, de separaciones y duelos, del anhelo de llegar a integrar lo diferente y de la imposibilidad psíquica de integrar lo que en la mente está encerrado y es secreto o lo que ha quedado desarraigado y fragmentado. Mientras los personajes vagan en la contemplación interior, parecen ver algo que es mucho más universal que la singularidad de sus fantasías y, cuando la imaginación nos conduce a tropezar con la misma dificultad para armonizar y unir los fragmentos psíquicos separados y aislados, la identificación estética toca el corazón de la imposibilidad humana de hacer hablar lo que se ha perdido y de integrar lo diferente. En este sentido,

Carpaccio nos acerca al destino del hombre, que desea encontrar en su mente una morada segura, tan segura como la de un pasado idealizado, de un paraíso de comunicación armoniosa y se encuentra, una y otra vez, con los cortes en la experiencia, con la escisión, el duelo y la repetición.

VI

El genio y la locura melancólica

El loco no curado de "El milagro de la reliquia de la Sta. Croce" se retuerce, ha perdido su eje de sustentación, tiene quebrada la dirección vertical de su columna vertebral. En el cuerpo distorsionado, las fuerzas parciales parecen disputarse los pedazos. En la locura del cuerpo, Carpaccio quizá expresó el espíritu desesperado del genio: su propia locura imposible de curar. Una pequeña y triste locura, apenas visible en el cuadro —como se presenta lo más oculto y rechazado—, nunca resuelta, encerrada y presente en el interior de la *loggia*.

Si Carpaccio tuvo la percepción estética de sus sufrimientos psíquicos, en el loco pintó la angustia que desespera el cuerpo y lo tironea, pintó los traumas que distorsionan la historia, las demandas eróticas no satisfechas.

Clarividente, Carpaccio muestra y oculta, divide, corta, aísla y encierra imágenes, abre mundos nuevos, a veces escapa de terrores furiosos y otras veces los enfrenta. Siempre transmite nostalgia. Con su subjetividad fantástica, profundizando en la interioridad, se empeña en pintar la imposible coherencia de lo disímil, las contradicciones entre las aspiraciones de integración y el núcleo melancólico escindido.

Las visiones estéticas, las escenografías literarias que dramatizan el conflicto cultural entre su admiración por la belleza del mundo gótico y las inquietudes humanísticas y científicas, guardan una relación significativa con su locura nostálgica. Miramos y leemos en los cuadros un pensamiento estético sobre lo perdido en un tiempo irrecuperable que deja vacíos con olor

a soledad, a muerte, a aislamiento y, sin duda, a trauma. Pero de la misma entraña parece dispararse la búsqueda de sabiduría propicia para lograr descubrimientos e inventos estéticos, junto a una personal y propia originalidad para simbolizar "la extranjeridad" que anida en el alma.

El esplendor de la pintura junto a su nostalgia invitan a la reflexión. Pensamos que los fracasos al intentar integrar y darle unidad a lo que es contradictorio, parcial e incoherente en el psiquismo y en el destino del hombre también son fuente de creación. Puede relacionarse, entonces, la metáfora de la curación milagrosa del loco con la veracidad pintada de un sentimiento depresivo, de una melancolía errática, de una pasión por lo ausente y perdido, y de la pasión por darle figuración. El genio de Carpaccio iluminó este aspecto del psiquismo, esas incoherencias que subsisten escindidas y vivientes, y son tesoros ocultos que atrapan al Yo enamorado de la representación.

"Mire bien y durante mucho tiempo", recomendó J. Ruskin frente a una obra de Carpaccio. Recomendación válida para poder ver "en verdad" el eje melancólico de la creación, que es la materia de las imágenes fascinantes del pasado. No obstante, la imaginación futurista deambula por paisajes exóticos y por la belleza de la máquina y del objeto. La identificación estética nos acerca a esa condición viajera del psiquismo, a ese deambular sin límites por las verdades y ficciones construidas con las partes reprimidas o escindidas de nuestro ser y a esa conciencia disponible para iluminar la ausencia y la falta.

BIBLIOGRAFÍA

Baranger, W.; Baranger, M. (1961-62): *Problemas del campo psicoanalítico*, Buenos Aires, Kargieman, 1969.

Eco, Umberto (1994): *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Crítica.

Green, A. (1983): *Narcisismo de Vida-Narcisismo de Muerte*, Buenos Aires, Amorrortu, 1990.

López de Gomara, E. (1958): *Vagabundos y mendigos*, La Plata, Estudios Penitenciarios, núm. 2, p. 79.

Melgar, M. C.; Rascovsky de Salvarezza, R. (1997): "The enigma and the mother-child passion relationship in the painting of the Italian Renaissance", ponencia en *Interdisciplinary Symposium*, International Psychoanalytic Association, Florencia, 1997. (En vías de publicación).

Melgar, M. C. (1997): "Lo inaccesible", en *Revista de Psicoanálisis*, Buenos Aires, Mesa Redonda, T. LIV, núm. 2, pp. 495-525.

Melgar, M. C. (1997): *Amor-enamoramiento-pasión*, Buenos Aires, Kargieman.

Marucco, N. (1999): *Cura analítica y transferencia. De la represión a la desmentida*, Buenos Aires, Amorrortu.

Neyraut, M. (1967): "De la nostalgie. L'Inconscient", en *Revue de Psychanalyse*, París, Presses Universitaires de France, VI, pp. 57-70.

Paris, J. (1995): *L'atelier Bellini*, Paris, Lagune.

Ravera, R. M. (1988): *Algo sobre Piero della Francesca*, Roma, Fundación Ross.

Resnik, S. (1993): *Lo fantástico en lo cotidiano*, Madrid, Julián Yebenes.

Rosenthal, G. y L.: *Carpaccio*, en *Les grands artistes*, Paris, Henri Laurents.

Rosolato, G. (1993): *Pour une psychanalyse exploratrice dans la culture*, Paris, Presses Universitaires de France.

Serres, M. (1973): *Esthétiques sur Carpaccio*, Paris, Hermann.

Sgarbi, V. (1994): *Carpaccio*, Milán, Liana Levi.

•L 3 *San Jorge combatiendo al dragón*, 1504-1507 (Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venecia).

•L 2 *El león de san Marco*, 1516 (Palacio de los Dogos, Venecia).

·L 4 *San Jerónimo y el león*, 1502 (Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venecia; fragmento).

·L S *La visión de san Agustín*, 1502 (Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venecia).

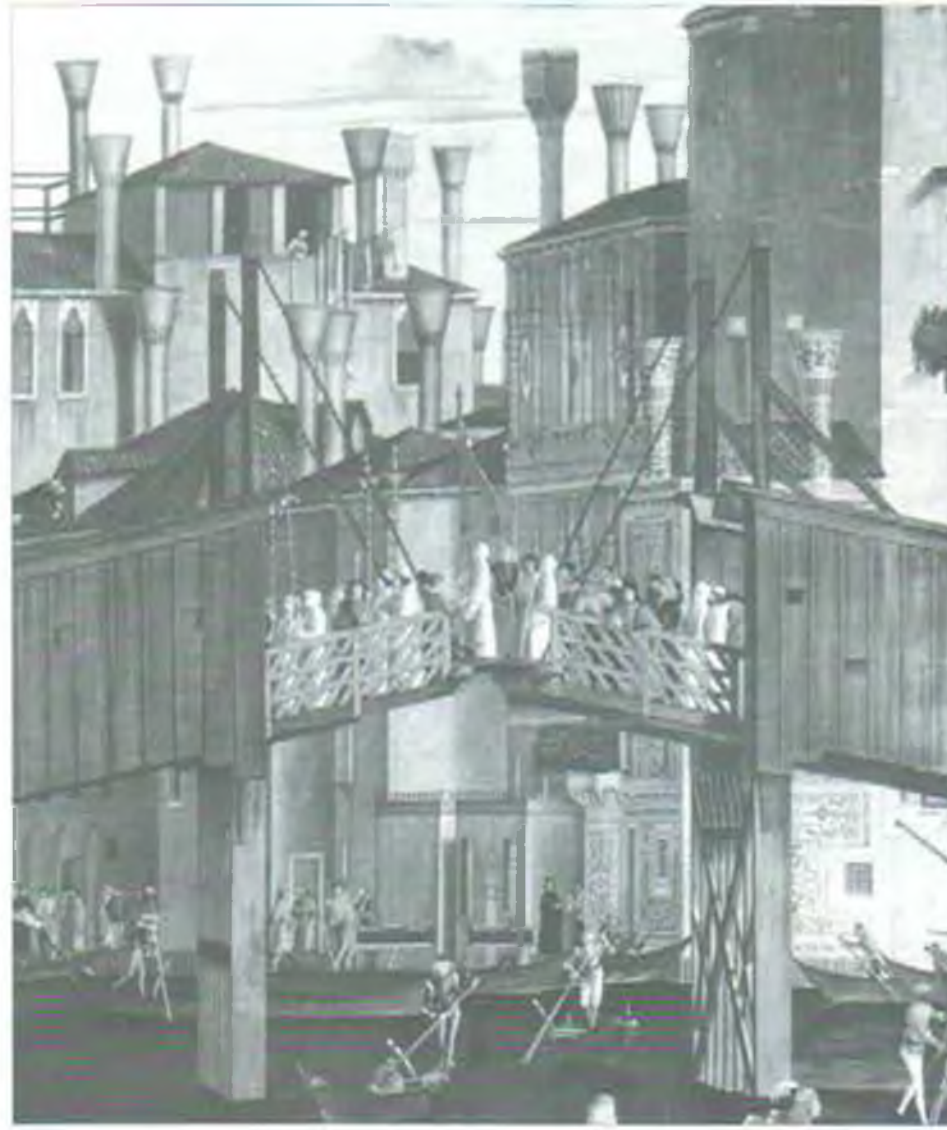
·L 6 *El milagro de la reliquia de la Sta. Croce* (fragmento).

·L 7 *El joven caballero*, 1510 (Colección Thyssen, Madrid).

•L 8 *Las cortesanas*, 1495 (Museo Correr, Venecia).

·L 9 *La caza del pato en la laguna*, 1495 (J. Paul Getty Museum, Malibu).

•L 10 *El sueño de Úrsula*, 1495 (Galería de la Academia, Venecia).



L 11 ***El milagro de la reliquia de la Sta. Croce*** **(fragmento).**